U d'/ of Ottawa
39003001426310

LEÇONS
DE RHÉTORIQUE
ET
DE BELLES-LETTRES.

TOME I.

PARIS. — IMPRIMERIE DE CASIMIR,
rue de la Vieille-Monnaie, n° 12.

LEÇONS
DE RHÉTORIQUE
ET
DE BELLES-LETTRES,

TRADUITES DE L'ANGLAIS

DE H. BLAIR,

PAR J.-P. QUÉNOT;

SUIVIES DES OPINIONS DE VOLTAIRE, BUFFON, MARMONTEL, LA HARPE, ETC., SUR LES PRINCIPALES QUESTIONS DE LITTÉRATURE TRAITÉES PAR H. BLAIR.

DEUXIÈME ÉDITION.

TOME PREMIER.

A PARIS,

CHEZ LEDENTU, LIBRAIRE,

QUAI DES AUGUSTINS, N° 31.

M DCCC XXX.

Universitas BIBLIOTHECA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

PE
1403
.B614
1920
v.1

http://www.archive.org/details/leonsderhtor01blai

NOTICE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE H. BLAIR.

Voltaire se plaît à répéter souvent qu'avant lui la langue et la littérature anglaises étaient ignorées en France; il se vante surtout de nous avoir fait connaître Locke et Newton, les deux plus beaux génies de l'Angleterre; et c'est un noble titre à ajouter aux titres déjà si nombreux de sa gloire. Il est certain que jusqu'au commencement du dix-huitième siècle nos relations littéraires avec les Anglais étaient presque nulles, qu'il n'existait qu'un très-petit nombre de traductions d'ouvrages anglais, et que Boileau, Corneille et Racine connaissaient à peine les noms de Milton et de Shakespeare. A cette longue insouciance pour les productions littéraires de nos voisins succéda parmi nous une fureur qui n'eut bientôt plus de bornes; on ne consentit à admirer que ce qui nous venait de l'Angleterre; on dévora ses livres,

on voulut ses lois, et l'on adopta jusqu'à ses usages et ses modes. Le temps a fait justice de cet excès ridicule auquel on avait donné le nom d'anglomanie. Une sage critique nous a éclairés sur les beautés et les défauts de sa littérature; nous avons pris dans son système de législation quelques dispositions dictées par une philanthropie éclairée et par l'amour d'une liberté qui n'est pas la licence; nous lui avons laissé ses modes; et la société, à Londres, gagnerait sans doute beaucoup à prendre nos usages et nos mœurs.

La langue anglaise, depuis dix ou douze années, est plus cultivée en France qu'elle ne l'avait été dans aucun temps : nous avons voulu connaître des ouvrages justement célèbres, dont quelques traductions ne nous offraient que des copies médiocres ou infidèles, et nous avons étudié la langue de Pope, de Dryden, d'Addison avec d'autant plus de plaisir et d'intérêt, qu'elle nous présentait un génie nouveau, des images neuves, enfin un mode de composition tout différent de celui que les Grecs et les Romains ont livré à notre admiration, et sur lequel nous avions élevé, comme les Italiens et les Espagnols, l'édifice entier de notre littérature. La langue anglaise, en effet, ne rappelle pas plus la langue des siècles de Périclès et d'Au-

guste, que Milton ne rappelle Homère et Virgile; mais il serait injuste de lui refuser de la richesse, de l'harmonie, quelquefois même de la grâce; et le seul désavantage qu'elle ait peut-être sur la nôtre, c'est de n'avoir point été fixée par ses plus grands écrivains, comme la langue française le fut par Racine, Bossuet, Pascal. N'admirons pas exclusivement la littérature anglaise, ne la mettons pas au-dessus de la littérature antique, mais avouons qu'elle a aussi ses beautés. Étudions-la surtout parce qu'elle est originale, et qu'elle nous présente un autre ordre d'expressions pour un autre ordre d'idées. Homère créa la poésie épique, mais Virgile imita Homère; le Tasse imita Virgile; le Camoëns et le chantre de Henri les imitèrent tous deux : Milton n'imita personne; son poème est à lui, comme l'Iliade est à Homère; et il y a peut-être plus de génie et de force d'invention dans le Paradis perdu qu'il n'y en a dans l'Énéide, la Jérusalem, la Lusiade et la Henriade tout ensemble. Otez à l'Énéide le merveilleux et les descriptions de l'Iliade et de l'Odyssée; retranchez à la Jérusalem ce qui appartient à l'Énéide, et aux deux autres poèmes ce qui est imité des poèmes plus anciens; c'est-à-dire, ôtez à tous ce qui appartient véritablement à Homère, il restera des

beautés, sans doute, mais il n'y aura plus de poèmes; et ces beautés mêmes ne rappelleront ni la grandeur ni le sublime de Milton. Personne n'est plus que moi sincère admirateur de l'antiquité : cette admiration, cependant, doit-elle être exclusive, et ne devons-nous pas l'accorder à toutes les grandes et nobles conceptions du génie, quels que soient le temps ou la langue qui les ont produites?

L'auteur de l'ouvrage dont j'offre au public une nouvelle traduction est un noble modèle de cette impartialité qui doit toujours régner dans les jugemens que nous portons sur les productions du génie et du talent; et cette qualité est d'autant plus admirable chez lui, que l'on sait que ses compatriotes ne sont pas toujours disposés à rendre justice au mérite des autres nations. Blair avait l'esprit trop juste pour ne pas reconnaître les défauts de la littérature de son pays, et apprécier les beautés de la nôtre; et il avait le cœur trop droit pour ne pas convenir avec franchise des uns et des autres. Cette impartialité suffirait pour assurer le succès de son *Cours de Rhétorique et de Belles-Lettres*, si cet ouvrage ne se recommandait d'ailleurs par la sagesse et la profondeur des principes qu'il renferme, par des

vues nouvelles et ingénieuses, et par une méthode claire et facile. L'étude de l'éloquence et de la philosophie fut l'occupation de toute sa vie. Il se destina d'abord à l'état ecclésiastique, dans lequel plusieurs de ses ancêtres avaient rempli de hautes fonctions de la manière la plus honorable. Il descendait de Robert Blair, chapelain de Charles Ier et l'un des ministres les plus zélés et les plus distingués de l'époque où il vivait. Ce prince l'aimait beaucoup. Je le préfère, disait-il souvent, parce que c'est un homme pieux, prudent, instruit, et d'un esprit à la fois calme et modéré. Robert Blair avait eu deux fils, David et John : le premier fut un des pasteurs les plus considérés de l'Église d'Édimbourg; son fils se fit un nom dans la littérature par son poème intitulé *the Grave* (le Tombeau). John Blair se livra au commerce, dans lequel il ne gagna qu'une fortune médiocre, mais sut acquérir l'estime de ses concitoyens; il laissa à Hugues Blair les seuls biens estimables, les plus précieux qu'un père puisse laisser à ses enfans, une éducation solide, et l'exemple de toutes les vertus.

Hugues Blair naquit à Édimbourg le 7 avril 1718; il entra à douze ans au collége de cette ville, et l'on s'accorde généralement à dire qu'il

ne travailla d'abord qu'avec peu d'application et un succès fort médiocre; il n'étudia avec goût que dans les dernières années de ses classes, et ses professeurs se plaisaient déjà à encourager ses efforts, lorsqu'une circonstance vint l'éclairer lui-même sur ses moyens, et le décider à se livrer à l'étude avec ardeur. Il faisait sa logique, et on lui avait donné pour sujet d'une dissertation *un essai sur le beau.* Sa composition, remarquable par la grâce du style et la justesse des pensées, fixa l'attention de son professeur, le docteur Stevenson, qui la désigna pour être lue publiquement à la fin de l'année. Ce témoignage honorable de la satisfaction de son maître produisit sur l'esprit du jeune Blair une impression profonde, et décida son goût pour l'étude de la littérature. Les distinctions de collége, les distributions annuelles de couronnes, si elles étaient véritablement la récompense du mérite, seraient un noble encouragement pour la jeunesse, et l'on verrait plus souvent les succès de l'âge mûr confirmer les décisions des juges de l'enfance; mais elles sont presque toujours distribuées par la faveur, pour flatter la vanité des parens, et ne servent ordinairement qu'à enfler d'un sot orgueil quelque sujet médiocre. Blair, par une espèce de senti-

ment de reconnaissance, conserva toute sa vie cette composition ; il aimait à la relire ; elle lui rappelait le souvenir de son enfance, de ses premiers travaux, et d'un succès bien doux, présage heureux de la gloire qui l'attendait. Dès-lors il se livra à l'étude avec une constance qu'il soutint jusqu'à ses derniers momens. Il se fit un plan de travail qui contribua beaucoup à étendre ses connaissances, et il le suivit toujours, lors même que la réputation qu'il s'était faite pouvait l'autoriser à compter sur la rectitude de son goût et l'excellence de son jugement. Ce plan, que dans ses *Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres* il recommande aux jeunes gens, consistait à lire avec la plus grande attention les meilleurs auteurs, et lorsque la lecture était finie, à faire des extraits des passages les plus remarquables, avec les observations auxquelles ces passages pouvaient donner lieu, observations qui portaient à la fois sur le style et sur le sujet. Il appliqua plus particulièrement cette méthode à l'étude de l'histoire, et, pour mieux réussir, il s'associa plusieurs jeunes gens curieux, comme lui, de s'instruire; il dressa des tables chronologiques dont il ne remplit que les dates, et à mesure que dans leurs lectures ou dans les cours qu'ils suivaient, un fait important arrivait

à leur connaissance, ils le rapportaient sur-le-champ à sa date. Cette méthode avait le double avantage de les obliger à lire ou à écouter avec attention, et de leur faciliter la recherche des faits qu'ils voulaient lier ou comparer à d'autres faits : destinée d'abord par Blair à son usage et à celui de ses jeunes amis, elle reçut ensuite quelques développemens, et fut donnée au public par le savant docteur John Blair, chanoine de Westminster, dans son estimable ouvrage intitulé *Chronologie de l'histoire et du monde.*

En 1739, à l'âge de vingt-un ans, Blair prit ses degrés de A. M. Il défendit à cette occasion et fit imprimer une thèse intitulée *de Fundamentis et Obligatione legis naturæ.* Cette thèse renferme, sur cette grande question, une discussion profonde et très-judicieuse; elle est écrite avec beaucoup d'élégance et de clarté, les principes en sont dictés par un cœur droit et une âme vertueuse. Deux ans après il reçut du consistoire d'Édimbourg ses licences pour prêcher l'Évangile. Il débuta dans cette carrière avec tant de succès, qu'il fut nommé presque sur-le-champ à la cure de la paroisse de Colessie, dans le comté de Fize; il y resta à peine une année; il revint en 1743 dans sa ville natale, pour faire partie des membres de

la congrégation des prébendiers, et remplir les fonctions de ministre de Cannongate; il passa ensuite à l'église de lady Yester : en 1758, il fut promu à l'église métropolitaine d'Édimbourg, l'une des chaires cléricales les plus importantes du royaume, et dans le même temps l'université de Saint-André lui conféra le titre de docteur.

Jusque-là Blair s'était exclusivement consacré à l'exercice de ses devoirs de prédicateur et de ministre. Il n'avait fait imprimer que deux sermons de circonstance, et une traduction en vers des passages de l'Écriture que l'on chantait le plus ordinairement dans l'église. Il paraissait alors à Édimbourg un journal littéraire rédigé par les savans les plus distingués du royaume, sous le titre de *Edinburgh Review*. Blair y avait fait insérer quelques articles remarquables par la pureté du style, l'élégance de la diction et la sagess e des principes; mais il n'avait encore rien publié qui pût donner à son nom l'éclat dont il devait briller dans la suite. Revêtu de l'une des plus belles fonctions ecclésiastiques, qu'il devait à son zèle et à son éloquence, débarrassé des détails minutieux des places subalternes, il eut plus de loisirs, et voulut les consacrer à l'enseignement d'une science qu'il possédait au degré le plus élevé, celle de par-

ler au cœur, d'employer l'art de la parole à toucher et à convaincre. Il communiqua à ses amis un plan de lectures sur la composition littéraire. Il paraît que ce plan n'embrassait d'abord que les règles relatives à l'éloquence, et principalement à l'éloquence de la chaire, et que ce fut à la sollicitation des personnes auxquelles il l'avait soumis, qu'il fit un cours complet de rhétorique et de critique. Il en commença la lecture au collége d'Édimbourg le 11 décembre 1759. Les auditeurs devenaient chaque jour plus nombreux, et il avait la satisfaction d'y compter les personnes les plus distinguées de la ville. Cette première lecture donna une si haute idée de l'excellence des principes littéraires du professeur, que les chefs de l'université résolurent d'instituer l'été suivant et de lui confier l'enseignement d'une classe de rhétorique qui ferait à l'avenir partie de leur établissement académique. Le roi confirma cette résolution, et nomma Blair professeur royal de rhétorique et de belles-lettres à l'université d'Édimbourg, avec un traitement de 70 livres sterling (environ 1700 fr.). Ce ne fut qu'en 1783, après avoir professé pendant vingt-quatre ans, que Blair se décida à publier ses leçons sous le titre de *Lectures sur la Rhétorique et les Belles-Lettres*

(*Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*); elles formèrent deux volumes in-4°. Le succès en fut prodigieux : on les réimprima six fois en Angleterre et plusieurs fois en Amérique et en Irlande, et les Sermons du même auteur sont peut-être le seul ouvrage qui ait eu, dès le moment de sa publication, une vogue aussi long-temps soutenue et en même temps aussi méritée. Les éditions s'épuisèrent avec rapidité; ce livre passa bientôt chez les étrangers, et il s'en fit des traductions en italien et en français. Les traducteurs furent forcés d'avouer qu'il manquait à leur langue un traité de littérature aussi succinct, aussi clair, et en même temps aussi complet. Francesco Soave, l'un des écrivains les plus distingués de l'Italie, en publia une traduction qu'on réimprima plusieurs fois; et voici comme l'éditeur explique les motifs qui ont déterminé Soave à entreprendre ce travail : « *Les Leçons de Rhétorique* de Blair, « dit-il, sont trop bien connues, non-seulement « en Angleterre, mais encore dans toutes les par- « ties de l'Europe où l'on cultive les belles-lettres, « pour que j'aie besoin d'en faire apprécier le mé- « rite. On sait quelle célébrité elles ont acquise « en Angleterre. A peine furent-elles imprimées « qu'elles se répandirent en France, en Allema-

« gne, partout où il se trouva des hommes de « lettres assez familiers avec la langue anglaise « pour admirer la distribution de l'ouvrage, et « les excellens principes qu'il renferme. On en « fit tant de cas en Allemagne, que Zimmermann, « l'un des écrivains les plus instruits et les plus « élégans de ce pays, n'hésita pas à prononcer « que cet excellent livre devait être entre les « mains de tous ceux qui désiraient former leur « goût dans l'art de parler et d'écrire. Il tomba, « continue l'éditeur, sous les yeux de M. Soave, « qui le lut avec la plus grande attention, et « pensa que l'Italie ne possédait aucun ouvrage « qui pût lui être comparé, ou du moins que l'on « dût estimer davantage; il entreprit sur-le-champ « de le traduire. Il nous apprend lui-même, dans « l'avis qu'il a placé en tête de la magnifique édi- « tion de Bodoni, ce qui le détermina à se livrer « à ce travail. Certainement, parmi tous les trai- « tés de rhétorique et de belles-lettres que nous « possédons, aucun n'est plus complet, dans au- « cun les principes ne sont examinés avec plus de « profondeur et de jugement, dans aucun les « règles ne sont appliquées à la pratique avec plus « de sagacité. » Cet ouvrage ne pouvait pas manquer d'avoir en France le même succès. Si, en

général, nous aimons assez peu nos voisins, cette inimitié, qui n'a pour cause que leur conduite politique souvent blâmable à notre égard, ne nous aveugle pas au point de nous faire refuser notre estime aux hommes éclairés de l'Angleterre, et notre admiration aux conceptions de leur génie ou aux productions de leurs talens. Les Lectures de Blair furent traduites en français par M. Cantwell, très-peu de temps après leur publication. N'ayant pas de bien à dire de cette traduction, je m'abstiendrai d'en parler; j'observerai seulement que si elle eut quelque succès, ce succès serait une preuve du mérite de l'ouvrage de Blair, si on pouvait le contester. M. Prevost, écrivain très-distingué, professeur de philosophie à Genève, correspondant de l'Académie de Berlin et des Sociétés royales de Londres et d'Édimbourg, s'aperçut que la version de M. Cantwell était au-dessous de l'original, et il eut le tort de vouloir la corriger au lieu de faire une autre traduction (1). M. Prevost avait déjà fait passer dans notre langue

(1) « Le premier traducteur de cet ouvrage, dit M. Pre-
« vost en parlant de M. Cantwell, a souvent réussi à pré-
« senter le sens de l'auteur avec autant de fidélité que
« d'élégance. J'ai cru devoir conserver ses propres expres-

plusieurs ouvrages de philosophie, et entre autres il avait enrichi notre littérature des œuvres posthumes d'Adam Smith et des Élémens de la philosophie de l'esprit humain de Dugald Stewart. Cette dernière traduction, écrite avec élégance et pureté, décelait un esprit judicieux et une plume exercée; les mystères de la métaphysique y sont expliqués avec la plus grande clarté; et M. Prevost a lutté avec un succès complet contre la difficulté de présenter avec précision, sur une science très-abstraite, des idées dont un autre est le créateur. Sa connaissance approfondie de la langue anglaise, l'habitude de traiter avec méthode et avec simplicité les questions les plus difficiles de la philosophie et de la littérature, sont des talens bien reconnus en M. Prevost, et qui donnaient au public le droit d'exiger de lui une excellente traduction d'un ouvrage aussi recommandable que ce Traité de rhétorique, dont personne ne pouvait mieux que lui-même apprécier tout le mérite. Son travail, ce-

---

« sions sans scrupule, toutes les fois qu'il ne se présentait « à moi aucune raison de les éviter. Ce n'est point une lutte « que j'ai entreprise, mais un travail d'utilité, dans lequel « j'ai dû employer tous les secours à ma portée. »

pendant, n'est pas tout-à-fait indigne de lui; il y a de très-belles pages, ce sont celles que M. Prevost a traduites : il y en a quelques-unes de médiocres, ce sont celles qu'il a copiées ou corrigées d'après Cantwell. La traduction de M. Prevost a été publiée à Genève en 1808 : il n'en existait dans le commerce de Paris qu'un très-petit nombre d'exemplaires, et j'ai pensé qu'il serait de quelque utilité d'en entreprendre une autre qui serait la troisième. Je n'ai pas cru faire mieux que ce qu'a fait le professeur de Genève, mais j'ai espéré être plus heureux que Cantwell. Cette raison et mon admiration pour Blair m'ont déterminé à entreprendre ce travail. J'éprouve, en le publiant, un regret; c'est de n'avoir pu, pendant un voyage que j'ai fait à Genève dans les premiers jours de juin de l'année 1820, m'entretenir quelques instans avec M. Prevost. Je n'avais que très-peu de temps à rester dans cette ville, il était à la campagne. J'aurais désiré recueillir son avis sur son propre travail, sur les moyens de faire mieux, et je suis persuadé qu'il m'eût écouté avec intérêt et répondu avec franchise. Je professe depuis long-temps pour ses ouvrages une véritable estime; je n'ai pas eu dans cette circonstance, et je n'aurai jamais la présomption de lutter contre

lui ; je n'ai voulu qu'essayer de remplacer un livre dont l'édition était épuisée, un livre éminemment utile à la jeunesse, et dans lequel les plus saines doctrines littéraires sont exposées avec autant de clarté que de méthode.

Pendant que Blair s'occupait de son cours de belles-lettres, un autre genre de travail lui servit de délassement ; il contribuait à tirer de l'oubli les poésies d'Ossian. Lié d'amitié avec M. John Home, l'auteur de Douglas, et avec M. Macpherson, il détermina ce dernier à entreprendre un voyage dans les montagnes de la Haute-Écosse, pour rassembler les fragmens du poème de Fingal, et des autres pièces connues sous la dénomination de poésies d'Ossian. On ouvrit une souscription pour les frais de ce voyage, et Blair contribua, plus que personne, à la faire remplir. Au retour de M. Macpherson, il s'éleva en Angleterre de nombreuses discussions sur l'authenticité de ces poèmes : le savant professeur d'Édimbourg publia à ce sujet, en 1763, une Dissertation critique qui fut lue avec le plus vif intérêt par tous les littérateurs de son temps, quelle que fût leur manière de voir dans la question qu'il traitait. Cette dissertation lui fit beaucoup d'honneur, et contribua sans doute beaucoup à étendre la répu-

tation du poème que publiait M. Macpherson. Elle a été souvent réimprimée, et on la trouve maintenant réunie aux éditions des poésies d'Ossian.

L'importance et la multiplicité de ses travaux littéraires ne l'avaient jamais détourné de ses fonctions ecclésiastiques; il les remplissait toujours avec le même zèle, et ses Sermons étaient toujours plus suivis et plus goûtés. Blair savait y répandre toute la douceur, toute l'aménité de son caractère. Il parlait avec onction, et ses paroles ne jetaient point la terreur dans le cœur de ceux qui l'écoutaient; elles y portaient la consolation; il cherchait à réconcilier l'homme avec lui-même; il exhortait surtout à la pratique de ces vertus douces et touchantes dont il était le modèle. Ses discours roulent principalement sur l'union de la piété et de la morale; sur le pouvoir de la religion dans l'adversité et dans la prospérité; sur la candeur, l'amitié, la modération, la patience, la retraite religieuse; sur les devoirs de la jeunesse, ceux de la vieillesse et ses consolations; sur l'emploi du temps, la sagesse, la prière : dans presque tous, il peint son âme tout entière; mais le discours où sans le savoir il parle le mieux de lui-même, c'est celui qui a pour sujet la dou-

ceur. Voici comme il distingue cette vertu de la timidité, voilà comme ensuite il la peint d'après son cœur.

« Commençons par ne pas confondre la vraie « douceur avec la timidité pusillanime qui porte « l'âme à se soumettre avec une complaisance pas- « sive et sans bornes. Cette faiblesse, que l'or- « gueil et la violence dominent si facilement, non- « seulement elle n'est pas un devoir du chrétien, « mais elle est un désordre qui nuit au bonheur « général. Toujours prête à céder aux opinions « qu'on lui dicte, toujours prête à souscrire aux « vices qu'elle n'ose combattre, elle n'est qu'une « source d'égaremens, elle n'est point une vertu. « Sans énergie pour défendre les principes les « plus sacrés, elle ne sait que s'avilir par une « imitation servile, et tout ce qui demande de la « force est au-dessus d'elle. Ce n'est point le nom « de douceur qu'il faut donner à cette lâche com- « plaisance, et la recommander aux hommes au « milieu de leur corruption, ce ne serait que vou- « loir ajouter à leurs défauts déjà trop nom- « breux.....

« La compassion est prompte à soulager les be- « soins de l'infortune; l'indulgence rend généreux « et défend d'opposer l'injure à l'injure; la modé-

« ration calme les passions, et la candeur em-
« pêche les jugemens d'être injustes ou trop sé-
« vères. Mais la douceur a d'autres soins qu'elle
« n'oublie jamais : habile à corriger notre impa-
« tience, elle nous fait éviter soigneusement tout
« ce qui pourrait offenser; elle sait que l'homme
« est né pour souffrir, et toujours elle éprouve
« le besoin de le soulager; voilà le devoir qu'elle
« aime, qu'elle s'impose, et qui jamais ne cesse
« pour elle; elle n'attend pas des circonstances
« particulières pour agir; elle est aussi rapide que
« la pensée, et le charme de son influence se fait
« reconnaître dans toutes ses paroles, dans toutes
« ses démarches, et jusque dans les efforts que la
« vertu peut goûter.

« Le monde, malgré sa corruption, croit de-
« voir des hommages à la vertu. En effet, sa né-
« cessité se fait tellement sentir, que la société,
« même la moins sévère, commande impérieuse-
« ment à qui veut lui plaire de respecter ses
« apparences. Elle exige que les hommes qui ne
« peuvent atteindre jusqu'à sa réalité, encensent
« du moins son ombre. Cette imitation est même
« devenue un de leurs arts. C'est de là que, dans
« le commerce de la vie, celui qui veut avoir
« part à l'estime, à l'approbation générale, s'at-

« tache à prendre le langage et l'extérieur de la « bonne foi, de la douceur et de l'humanité. Mais « ce n'est point là le principe et le caractère de la « douceur de l'homme de bien. Ainsi que toutes « les autres vertus, elle n'a point d'autre siége que « le cœur; c'est là seulement qu'elle peut trouver « cette franchise et cette simplicité qui la rendent « si persuasive et si touchante. Nous faisons de « vains efforts pour rendre impénétrables les voiles « dont nous cherchons à nous couvrir; nos pen- « chans, nos actions nous trahissent malgré nous, « et les manières les mieux étudiées du courtisan « le plus adroit n'auront jamais le charme qu'un « cœur vraiment doux et bon sait répandre sur « tout ce qu'il dit, sur tout ce qu'il fait. La vraie « douceur est fondée sur le sentiment de ce que « nous devons à ceux qui nous environnent; elle « nous dit de respecter et de chérir les liens qui « nous unissent à nos familles, et les rapports que « nous avons avec les hommes. Elle nous fait « souvenir que, nés faibles comme eux, nous « avons comme eux nos torts et nos besoins; elle « nous donne une idée juste de notre condition et « de nos devoirs; elle est l'état naturel de l'âme « que des principes sages élèvent et perfection- « nent; elle est le penchant irrésistible de celui

« dont le cœur plein de bonté, loin de vouloir
« jamais affliger, sent toujours le besoin de sou-
« lager les maux qu'il aperçoit. Attentive, affable
« et prévenante dans tout ce qu'elle fait, elle s'em-
« presse d'obliger; toujours éloignée de l'orgueil
« qui refuse les dons qu'on lui présente, elle les
« accepte sans regarder la reconnaissance comme
« un fardeau trop pesant. Ses amis n'ont jamais
« à douter de sa tendresse; il n'est point d'étran-
« ger qu'elle n'accueille favorablement; et ses
« ennemis, si elle peut en avoir, sont toujours as-
« surés d'un pardon généreux. Pleine de modéra-
« tion dans l'exercice de son autorité, les con-
« seils qu'elle donne semblent être ceux d'un ami,
« et la modestie pleine de délicatesse qui s'unit à
« sa bienfaisance, double le prix des faveurs ou
« des dons qu'elle accorde. Modérée dans son opi-
« nion, elle la défend sans la croire infaillible; les
« contrariétés ne peuvent l'irriter, et cependant
« elle craint de contredire; elle est encore plus
« lente à blâmer, et dès qu'elle voit la paix se trou-
« bler, elle ne se repose plus qu'elle ne l'ait réta-
« blie. Elle attend qu'on l'appelle pour se mêler
« des intérêts qui lui sont étrangers, et jamais
« elle n'interroge sur les secrets qui ne lui sont pas
« confiés, car elle a des occupations plus chères

« pour elle que celles d'une vaine curiosité. Elle « cherche les malheureux qu'elle pourra soula- « ger, et lorsque après les avoir trouvés elle ne « peut tarir la source de leurs larmes, elle prend « sa part de leur douleur, elle pleure avec eux; « elle n'ignore pas que trop de soins peuvent pa- « raître importuns, elle se repose dès qu'elle n'a « plus l'espoir d'être utile. Elle ne veut point « étonner, elle ne demande point qu'on l'admire; « c'est en l'aimant qu'on la récompense. Si le « rang, les talens ou la fortune l'élèvent au-des- « sus de ceux qui l'environnent, elle en jouit avec « tant de réserve, qu'elle se les fait du moins par- « donner, si elle ne peut les faire entièrement ou- « blier. Tel est l'esprit de douceur que l'Évangile « nous commande quand il nous exhorte à nous « supporter les uns les autres, à nous réjouir « avec ceux qui se réjouissent, et à pleurer avec « ceux qui pleurent; à n'être point paresseux à « rendre service, à être doux et tendres, compa- « tissans et honnêtes, à soutenir le faible. »

Blair prêchait l'Évangile depuis plus de cinquante ans avant qu'il songeât à faire imprimer des Sermons dont son extrême modestie pouvait seule lui dissimuler le mérite. Cédant plus au vœu de ses amis qu'à son amour pour la gloire, il se

décida à en envoyer un seul volume à M. Straham, imprimeur, qui, après l'avoir gardé quelque temps, finit par lui écrire pour le dissuader de livrer cet ouvrage à l'impression. Cependant cet estimable imprimeur voulut avoir l'assentiment d'un juge plus éclairé, et il envoya le livre à Samuel Johnson; celui-ci n'hésita pas à déclarer qu'il avait lu les Sermons de M. Blair avec le plus vif intérêt, et que *dire qu'ils étaient bons, c'était n'en pas dire assez de bien.* M. Straham s'empressa de faire part de ce jugement à l'auteur, de lui dire qu'il s'associait pour l'édition de son livre avec M. Cadell, libraire, et qu'ils lui en offraient cent livres sterling. L'ouvrage fut publié en 1777. Le public l'accueillit si bien, la vente en fut si rapide, que MM. Straham et Cadell, outre un cadeau considérable qu'ils firent à l'auteur, lui envoyèrent une première fois cinquante livres sterling, et bientôt après cinquante autres livres. Il faut que de pareils traits de loyauté soient assez rares dans les annales de la librairie; car dans toutes les biographies de Blair, tant anglaises que françaises, on insiste sur ce fait comme sur une chose extrêmement remarquable. L'auteur, encouragé par un succès si peu attendu, quoique bien mérité, prépara un autre volume de Ser-

mons dont les mêmes libraires lui donnèrent trois cents livres sterling : il en publia ensuite un troisième, puis un quatrième, et il eut pour chacun six cents livres sterling. Le public les accueillit avec la même faveur, ils se répandirent promptement partout où l'on parle la langue anglaise, et ils furent bientôt traduits dans presque toutes les langues de l'Europe. Les ecclésiastiques, en chaire, débitaient quelquefois ses Sermons au lieu de ceux qu'ils auraient pu composer eux-mêmes. Le roi d'Angleterre voulut donner à l'auteur une marque particulière de son estime et de sa satisfaction, et lui accorda sur le trésor royal une pension de deux cents livres sterling qui lui fut payée jusqu'à sa mort, et qui fut même augmentée de cent autres, lorsqu'en 1783 son grand âge l'obligea de cesser ses fonctions de professeur dont il conserva cependant les émolumens. Blair préparait un cinquième volume, mais il eut à peine le temps de l'achever, et il ne fut publié qu'en 1801, l'année qui suivit celle de sa mort.

Ces Sermons en étaient, en 1806, à leur vingt-sixième édition, et depuis il ne s'est pas écoulé une année sans qu'on les réimprimât au moins une fois. Ils ont été traduits deux fois en français,

d'abord par M. Froissard, et ensuite par M. l'abbé de Tressan.

Quel qu'ait été le succès de cet ouvrage, cependant il faut convenir, et c'est l'avis d'un grand nombre de littérateurs anglais, qu'il est moins fait pour assurer à l'auteur une gloire durable, que ses *Lectures sur la Rhétorique et les Belles-Lettres*. Les Sermons anglais, ainsi que Blair nous l'apprend lui-même, sont en général extrêmement froids; les prédicateurs cherchent moins à persuader par la force de leur éloquence, qu'à convaincre par l'évidence de leurs raisonnemens; et leurs discours sont moins des compositions du genre oratoire que des dissertations de logique et de morale. Blair, sans déployer dans les siens une chaleur très-vive, sut cependant imprimer à son style un mouvement que n'avait jamais eu le style de ceux qui l'avaient précédé dans la même carrière, et il y joignit une pureté et une élégance de diction dont jusqu'alors on avait rarement cherché à embellir ce genre de composition. Voilà déjà bien des raisons pour que les Sermons de Blair aient été recherchés avec empressement, non-seulement par les prédicateurs, mais encore par toutes les personnes qui cultivaient la littérature; et ce qui acheva d'assurer leur succès, c'est que, dé-

barrassés des discussions théologiques et dogmatiques, ils ne roulent que sur les vertus que doivent pratiquer tous les hommes réunis en société, et peuvent être mis entre les mains de tous les jeunes gens, quelle que soit leur croyance religieuse.

Quelque estimés que soient les Sermons de Blair, on s'accorde généralement à regarder ses *Lectures sur la Rhétorique et les Belles-Lettres* comme un ouvrage bien supérieur. Elles sont, comme nous l'avons déjà vu, le fruit de l'étude de toute sa vie, et d'un professorat de vingt-quatre années. Plutôt doué d'un jugement sain que d'un esprit vigoureux, ayant plus de goût que de génie, Blair sut faire de ses Leçons de Littérature un cours d'instruction utile à la jeunesse, une introduction à l'étude approfondie de l'art de parler et d'écrire. Elles renferment une analyse soignée de tous les genres de composition littéraire; les principes y sont éclaircis de la manière la plus heureuse par des exemples empruntés aux meilleurs écrivains dans toutes les langues anciennes et modernes. Mais ce qui en fait surtout le mérite, c'est l'impartialité avec laquelle l'auteur a jugé les productions du génie des autres nations; il sut mettre de côté tous les préjugés pour ne suivre que l'éten-

dard de la raison et du bon goût. Ces Lectures sont un des livres que l'on peut mettre avec le plus d'avantages entre les mains des jeunes gens. Le style n'y est peut-être pas aussi soigné que dans les Sermons de l'auteur, cela prouve qu'il l'est beaucoup dans les Sermons; car celui des Lectures est clair et correct; dans certains endroits même il est vif et élégant, et si cet estimable ouvrage n'est pas le monument le plus brillant que l'auteur ait élevé à sa gloire, il en sera certainement le plus durable.

Blair vécut dans un âge très-avancé; il eut le malheur de survivre aux objets de ses affections les plus chères, il perdit une fille de vingt et un ans, et quelques années après il eut à pleurer la mort de son épouse à laquelle les liens du sang l'unissaient déjà : elle était fille de James Banatine, ministre d'Édimbourg. Ils avaient eu d'abord un fils qui mourut très-jeune. L'étude est la consolation et le bonheur de toute la vie; c'est une amie toujours fidèle; ceux qui, pressés dans le tourbillon des affaires ou de ce que l'on appelle les plaisirs de ce monde, l'abandonnent quelque temps, la retrouvent avec de nouveaux charmes lorsqu'ils ont su l'aimer dans leur enfance, et que leur cœur n'a pas été gâté par la société des méchans. Blair,

qui l'avait chérie toute sa vie, lui dut une vieillesse honorable et paisible. Il puisa dans le travail la force de supporter des pertes douloureuses. Né avec une constitution débile, la régularité de ses mœurs fortifia son tempérament, et il dut à sa tempérance et à sa frugalité une prolongation d'existence que la nature accorde rarement, même aux hommes les plus vigoureux. Quelques années avant de mourir il ne se sentait plus la force de soutenir la fatigue de la prédication, et, dans les regrets que lui causait l'impossibilité de remplir ce devoir, il disait qu'il croyait avoir perdu presque tous ses contemporains. Cependant il continua de s'acquitter régulièrement de tous les autres devoirs de son ministère; il ne refusa jamais ses conseils et ses consolations aux personnes qui sollicitaient sa correspondance de toutes les parties du royaume. Pendant l'été qui précéda immédiatement sa mort, il prépara le cinquième volume de ses Sermons, et il déploya dans ce travail une vigueur d'entendement et une force d'exécution égales à celles de son âge mur. L'hiver était commencé lorsqu'il acheva ce volume, et ses amis se flattaient de l'espoir de le voir jouir quelque temps encore de la gloire qu'il devait en attendre. Mais le 24 décembre les premiers symptômes de la maladie qui de-

vait le conduire au tombeau se déclarèrent; il ne ressentit d'abord que de légères douleurs d'entrailles, et il continua à recevoir les visites de ses amis. Mais deux jours après les accès devinrent plus graves et plus alarmans; il vit approcher la mort avec calme et résignation, en remerciant la Providence des biens qu'elle lui avait départis, et il finit sa longue et honorable carrière le 27 décembre 1800. Il avait vécu quatre-vingt-deux ans huit mois et vingt jours.

PRÉFACE DE L'AUTEUR.

Les Lectures suivantes furent répétées vingt-quatre années de suite à l'Université d'Édimbourg; il n'était pas au pouvoir de l'auteur d'en différer plus long-temps la publication. On en avait répandu d'abord des copies imparfaites, exécutées sur des notes prises par quelques auditeurs, et bientôt on les a vendues publiquement. Lorsque l'auteur vit que non-seulement son travail était l'objet de spéculations mercantiles, mais encore qu'on le citait dans d'autres ouvrages, et que même il était menacé de se le voir tout-à-fait enlever, il jugea qu'il valait mieux qu'il le publiât lui-même que de le laisser circuler avec toutes les fautes que des éditeurs ignorans y avaient accumulées.

Ces Lectures furent d'abord destinées à servir d'introduction à l'étude des belles-lettres et de la composition littéraire. C'est avec la même intention que l'auteur les publie aujourd'hui, et c'est pour cela qu'il leur conserve la forme sous laquelle elles furent présentées dans ses leçons. S'il

ne les donne pas comme un ouvrage entièrement original, il ne veut pas non plus qu'on les regarde comme une compilation des ouvrages des autres. Ce sont ses propres pensées, c'est le résultat de ses idées et de ses réflexions sur chacun des sujets qu'il a traités, et la majeure partie de ce travail est tout-à-fait à lui. Il n'a adopté quelquefois les idées et les réflexions des autres qu'autant qu'elles se sont trouvées parfaitement conformes avec sa manière de voir. Il a pensé que ses fonctions de professeur lui faisaient une obligation de suivre cette méthode. Il devait faire connaître à ses élèves tout ce qui pouvait contribuer à leur instruction, et leur communiquer non pas seulement des idées nouvelles, mais toutes les idées véritablement utiles, de quelque part qu'elles vinssent. Il se flatte que ceux qui veulent cultiver leur goût, former leur style, ou se livrer à l'étude de l'art de parler et d'écrire, trouveront dans son livre plus de principes clairement développés que dans aucun autre ouvrage du même genre publié en Angleterre.

Pour rendre son travail encore plus utile, l'auteur a presque toujours cité les ouvrages qu'il avait consultés, autant du moins qu'il a pu se les rappeler, afin de faciliter aux lecteurs les re-

cherches qu'ils voudraient faire pour obtenir de nouveaux éclaircissemens. Mais comme un assez grand nombre d'années s'est écoulé depuis qu'il a commencé ces Lectures, il pourrait se faire qu'il eût adopté les idées de quelque écrivain sans se rappeler aujourd'hui l'ouvrage auquel il en est redevable. Il ne peut s'attendre à se trouver toujours de l'avis de ses lecteurs dans les opinions qu'il a émises sur tant d'auteurs différens, sur un aussi grand nombre de questions littéraires. Les goûts et les sentimens doivent beaucoup différer sur de semblables sujets, et il ne veut que soumettre les siens au jugement du public.

En conservant la simplicité de style qui convient à des lectures, et surtout à l'instruction, il n'a cherché qu'à être clair. Si, parce qu'il a pris la liberté nécessaire de critiquer sévèrement le style des écrivains les plus distingués de sa nation, on voulait user envers lui du même droit, il ne se défendrait qu'en disant que son livre est une preuve ajoutée aux preuves nombreuses de cette vérité : qu'il est plus facile de donner le précepte que l'exemple.

COURS
DE RHÉTORIQUE
ET
DE BELLES-LETTRES.

LECTURE PREMIÈRE.

INTRODUCTION.

L'un des plus beaux priviléges que nous ayons reçus de la Providence est la faculté de nous communiquer nos idées. Sans cette faculté, notre raison isolée serait en quelque sorte un principe inutile. La parole est pour les hommes un moyen merveilleux de perfectionnement; et c'est à la transmission et au commerce de nos pensées, par le secours du langage, que nous sommes surtout redevables de leur développement. Si un individu était abandonné à lui-même, le progrès de ses facultés morales serait presque insensible; car, ce que nous appelons la raison humaine n'est pas tant le résultat des efforts ou de l'habileté d'un seul, que ce que peut produire l'intelligence de plusieurs, sans cesse enrichie des lumières que nous nous communiquons mutuellement par le discours et par l'écriture. Aussi

l'écriture et le discours sont-ils des objets vraiment dignes de nos méditations.

Qu'il s'agisse de l'influence de l'orateur ou du plaisir de celui qui écoute; que l'on recherche l'utile ou que l'on ne se propose que l'agréable; nous serons toujours déterminés par les plus puissans motifs à étudier comment nous pouvons le plus avantageusement échanger nos pensées.

On observe que presque chez tous les peuples, aussitôt que le langage put s'étendre au-delà de cette simple communication, strictement indispensable aux besoins des hommes, son perfectionnement fixa d'abord l'attention. Les peuples les plus barbares, dès qu'ils ont éprouvé le besoin de persuader ou de toucher, mettent dans les expressions qu'ils emploient une grâce et une force quelquefois très-remarquables; ils commencent alors à être sensibles à la beauté du style, et s'efforcent de lui prêter certains ornemens que l'expérience leur a fait apprécier, long-temps avant que l'étude et l'application de ces ornemens devinssent l'objet d'un art régulier.

Chez les nations civilisées, aucun art n'a été cultivé avec plus de soin que celui du langage, celui du style et de la composition. Le degré d'application qu'on y apporte peut même être considéré comme une marque certaine des progrès de la civilisation; car, à mesure que les sociétés marchent vers leur perfectionnement et deviennent plus florissantes, les hommes, au moyen du raisonnement et du langage, acquièrent les uns sur les autres une plus grande influence; et cette influence les détermine à étudier avec soin les divers moyens

d'exprimer leurs idées. Aussi voyons-nous que, chez les peuples policés, cette étude est regardée comme très-importante, et mise au premier rang dans tous les projets d'éducation libérale.

Cependant je n'ignore pas que, lorsqu'il est question de l'art de parler et d'écrire, des préjugés sont prêts à s'élever dans l'esprit de quelques personnes. Par cela seul que c'est un art, on s'imagine qu'il est fastueux et décevant; qu'il ne consiste que dans l'étude minutieuse et frivole des mots, dans la pompe de l'expression, dans les fines subtilités de la rhétorique, ou dans de vains ornemens substitués au langage de la raison. Nous ne devons pas nous étonner que, sous de telles imputations, l'étude du langage, considéré comme un art, ait pu être dépréciée dans l'opinion de quelques hommes éclairés, et je suis moi-même loin de nier que la rhétorique et la critique n'aient été souvent employées à corrompre le bon goût et la véritable éloquence, plutôt qu'à concourir à leur perfectionnement. Mais il est certain que l'on peut appliquer les principes de la raison et du bon sens à cet art aussi bien qu'à tous ceux que les hommes cultivent. Si l'ouvrage que nous publions a quelque mérite, il sera dû aux efforts que nous aurons faits pour substituer à une rhétorique artificielle et pédante, l'application de ces principes; pour apprendre à bien connaître ce que de faux ornemens s'efforcent de cacher; enfin, pour prouver que le bon sens doit être la base de toute composition, et la simplicité, le caractère essentiel de tout ce qui mérite le nom d'ornement.

Avant d'entrer en matière, on me permettra de pré-

senter ici quelques réflexions sur l'importance et les avantages attachés aux études dont nous allons nous occuper, et sur le rang qu'elles doivent tenir dans l'instruction publique. Je ne chercherai cependant pas à exagérer cette importance aux dépens d'aucune autre science. L'étude de la rhétorique et des belles-lettres suppose, et exige même dans celui qui les cultive, une connaissance particulière des autres arts libéraux; elles les embrasse tous comme dans un cercle, et les recommande à nos méditations. Le premier soin de celui qui veut se faire estimer comme écrivain, ou fixer, comme orateur, l'attention du public, doit être d'étendre ses connaissances et de rassembler beaucoup d'idées relatives aux différens sujets sur lesquels les circonstances de la vie présentent l'occasion de parler ou d'écrire. Aussi, parmi les anciens, était-ce un principe fondamental et souvent répété : que « l'orateur doit être un homme très-instruit, et versé dans toutes les parties de la science : » *omnibus disciplinis et artibus debet esse instructus orator.* Or, il est impossible d'imaginer, et il serait en effet très-malheureux que l'on imaginât un art qui n'attribuerait d'autre mérite à une composition que la richesse et le brillant des expressions, et croirait inutile d'examiner si les pensées n'en sont pas fausses ou frivoles. Ce sont de méprisables efforts pour embellir de telles pensées, et leur donner une solidité spécieuse, qui trop souvent ont avili l'art oratoire, et l'ont placé bien au-dessous de son véritable objet. Les grâces du style ont été employées pour déguiser le dénuement d'idées ou pour y suppléer, et l'on a brigué les applaudissemens éphémères

de l'ignorance, au lieu de rechercher l'approbation durable des gens de goût. Mais de tels succès sont bien frivoles. Les connaissances profondes doivent seules fournir les matériaux dont l'assemblage forme le fond de toute composition estimable. C'est le poli que la rhétorique sert à donner, et nous savons que les substances solides peuvent seules recevoir un beau poli.

Parmi ceux qui liront cet ouvrage, les uns se proposent de se livrer à l'étude de la composition, ou au débit oratoire, à cause de la profession à laquelle ils se destinent; d'autres ne veulent que perfectionner leur goût dans l'art d'écrire et de parler, et acquérir des connaissances qui les rendent capables de devenir bons juges dans cette partie de la littérature appelée *belles-lettres*.

A l'égard des premiers, il est évident que quelques études préparatoires leur sont indispensables pour arriver au but qu'ils se proposent. Celui qui veut communiquer ses pensées au public doit écrire et parler d'une manière à la fois claire et agréable, avec pureté, avec grâce et avec force; car autrement il est impossible d'exprimer ses idées avec exactitude; et lors même que, doué du jugement le plus sûr, vous possèderiez les plus vastes connaissances, vous ne jouiriez pas autant de ces avantages que celui qui, ne les possédant qu'à un degré bien inférieur, aurait du moins l'art de les présenter sous leur point de vue le plus favorable. Ce talent, ce n'est pas à la seule nature que nous le devons. Il semble, il est vrai, qu'elle en ait favorisé particulièrement quelques personnes; mais, comme pour tous ceux dont elle nous a doués, elle n'en accorde la per-

fection qu'à nos efforts. Les progrès que, dans toutes les parties de la littérature, on doit à l'étude sont si remarquables ; il y a des exemples si étonnans de personnes qui, par leur application, ont surmonté les obstacles que leur opposait le naturel le plus ingrat, que, parmi les gens instruits, on a long-temps discuté, et même il est encore indécis, auquel de la nature ou de l'art nous devons le plus d'excellens écrivains et d'orateurs distingués.

Quant aux moyens que l'art peut nous fournir pour arriver à notre but, les opinions à cet égard sont très-partagées, et je ne prétends pas soutenir que les règles de la rhétorique, quelque justes qu'elles puissent être, suffisent pour former un orateur.

En supposant d'heureuses dispositions naturelles, on fera plus de progrès avec une bonne volonté constante, et une application particulière à l'étude, qu'avec la meilleure des méthodes connues ; mais, en même temps, quoique l'on ne puisse pas tout attendre des règles et des méthodes, elles indiquent cependant ce qui tient à l'usage. Elles ne peuvent pas, sans doute, inspirer le génie, mais elles l'aident et le dirigent ; elles ne peuvent pas suppléer à la stérilité, mais elles arrêtent une fécondité superflue ; elles désignent les vrais modèles que nous devons suivre ; elles mettent sous nos yeux les beautés de premier ordre que nous devons imiter, et les fautes essentielles dont nous devons nous garantir. C'est de cette manière qu'elles tendent à éclairer le goût, à prévenir les écarts du génie, ou à le ramener dans la bonne voie. Si ce n'est pas d'elles seules que l'on doive attendre la perfection d'un

ouvrage, au moins servent-elles à nous empêcher de commettre de graves erreurs.

L'étude de la littérature est digne de toute notre attention, surtout parce qu'elle se rattache aux progrès de nos facultés intellectuelles; car, en nous y appliquant avec soin, nous cultivons en même temps notre intelligence. La véritable rhétorique et la saine logique se tiennent de très-près. C'est en nous exerçant à classer nos idées et à les exprimer avec justesse, que nous apprenons à la fois à bien raisonner et à bien parler; c'est en traduisant nos pensées au moyen des signes du langage qu'elles deviennent pour nous plus distinctes. Ceux même qui ont le moins l'habitude de la composition savent que, lorsqu'ils traitent mal un sujet, lorsque leurs phrases sont louches, que leurs expressions manquent d'énergie, c'est à l'obscurité de leurs idées qu'il faut presque toujours attribuer ces défauts de leur style : tant sont étroits les rapports des pensées avec les mots qui nous les représentent.

L'étude du style, importante en elle-même dans tous les temps, a encore acquis, par nos goûts et nos habitudes, une nouvelle importance dans le siècle où nous vivons, dans ce siècle où chaque genre de perfection se poursuit avec tant d'ardeur. Tous les arts libéraux ont reçu leur tribut d'admiration; mais aucun n'égale celui que l'on a payé à l'harmonie du langage, aux grâces et à l'élégance de tous les genres de composition. Les oreilles du public sont devenues très-délicates; elles ne supportent pas facilement ce qui est inconvenant ou négligé; et l'auteur qui craint

de s'exposer au danger d'être couvert de mépris, ou de rester inconnu, doit également ambitionner le mérite de l'expression et celui des pensées.

Je ne nierai pas que le prix que l'on attache à une élégance recherchée et aux frivoles ornemens du style n'ait été porté trop haut dans l'estime du public. Je suis même porté à croire que nous tombons facilement dans cet extrême, et que nous sommes plus soigneux de polir notre style que de le nourrir de pensées. C'est encore un nouveau motif d'étudier les règles de la composition; car, s'il est nécessaire de ne pas manquer d'élégance et de grâce dans un temps où l'on attache à ces agrémens une si grande importance, il n'est pas moins indispensable d'acquérir l'art de distinguer ce qui est vraiment beau de ce qui n'est que brillant. Ainsi, nous apprendrons à fuir ce goût faux et frivole qui domine bientôt les gens inexpérimentés et les ignorans. Ceux qui n'ont jamais étudié les principes de l'éloquence, qui n'ont point été formés à apprécier les beautés vraies et nobles des bons écrivains, sont toujours prêts à être séduits par l'élégance seule de la diction; et lorsqu'ils ont besoin d'écrire ou de parler en public, ils ne suivent de principes que ceux qui les conduisent à plaire au vulgaire et à devenir à la mode, quelque faux et corrompus que puissent être ces principes.

Cependant, comme beaucoup de personnes ne cherchent à être ni écrivains ni orateurs, examinons quels avantages elles peuvent retirer de l'étude qui fait l'objet de ce traité. Pour elles, la rhétorique n'est pas tant un art pratique qu'une science spéculative. Les mêmes

règles qui guident les autres dans la composition, aideront celles-ci à en sentir et à en juger le mérite. Les principes qui rendent le génie capable d'exécuter, nous apprennent à exercer une juste critique sur les productions du génie.

Nous prononçons ce mot de critique, et, sans doute, vont s'élever des préjugés de la même nature que ceux dont nous avons parlé au sujet de la rhétorique. Si l'on a cru quelquefois que la rhétorique n'était qu'une étude pédante de mots, de phrases et de tropes, la critique a été aussi considérée seulement comme l'art de découvrir des fautes, comme une froide application de certaines expressions techniques, au moyen desquelles quelques personnes donnent une tournure savante à leur pointilleuse censure. Mais cette critique est celle des pédagogues; la véritable est un art digne de notre application, fruit du bon sens et du goût le plus délicat. Son but est d'apprécier avec exactitude le mérite réel des auteurs; elle nous aide à sentir vivement leurs beautés, et nous préserve de cette admiration aveugle et ridicule qui nous expose à confondre dans notre estime leurs perfections et leurs défauts. En un mot, elle nous apprend à applaudir et à blâmer avec discernement, et à ne pas adopter sans examen les décisions d'une multitude insensée. Lorsque les conceptions du génie et les productions littéraires sont si fréquemment l'objet de nos entretiens; lorsque chacun s'érige en juge, et que nous ne pouvons plus nous trouver dans un cercle sans prendre part à des discussions sur ces matières, il est évident que l'étude des belles-lettres ne tire pas moins son importance du

grand nombre de sujets qu'elle fournit à la conversation, que du rang distingué qu'elle nous permet d'occuper dans la société. Mais je serais fâché que nous ne pussions pas fonder son mérite sur une base plus solide, sur son utilité particulière et indépendante de la simple apparence. C'est de l'exercice du goût et d'une saine critique que notre intelligence retire le plus d'avantages. Appliquer les principes du bon sens à l'art d'écrire et de parler; examiner ce qui est beau et d'où naît la beauté; s'habituer à établir une juste distinction entre ce qui est solide et ce qui n'est que spécieux, entre les ornemens affectés et les ornemens naturels, voilà ce qui doit sûrement nous conduire à faire les progrès les plus rapides dans cette philosophie, la plus digne de notre estime, je veux dire la philosophie de la nature humaine. De semblables recherches sont intimement liées avec l'étude de nous-mêmes; elles nous portent nécessairement à réfléchir sur les opérations de notre entendement et sur les mouvemens de notre cœur, et nous apprennent à mieux apprécier les nuances délicates des sentimens qui doivent nous affecter dans le cours de notre vie.

Les dissertations qui ont pour objet la logique et la morale élèvent notre imagination et la dirigent vers un but sérieux. Par elles notre esprit s'enrichit de connaissances, et notre goût nous porte à la recherche de ce qui est bon. Elles indiquent à l'homme quel est, en sa qualité d'être intelligent, le degré de perfection auquel il doit atteindre, et lui montre ses devoirs soumis aux règles de la morale. Les belles-lettres et la critique considèrent surtout l'homme comme doué de ces deux

facultés, d'imaginer et de juger, qui embellissent notre intelligence, nous procurent des jouissances qu'approuve la raison, et se déploient dans la vaste carrière qu'elles se sont ouverte. Elles s'emparent de tout ce qui a rapport à la beauté, à l'harmonie, à la grandeur et à l'élégance; de tout ce qui peut flatter notre esprit, caresser notre imagination ou nous émouvoir. Elles présentent la nature humaine sous un aspect différent de celui sous lequel les autres sciences l'offrent à nos regards, et nous font apercevoir des nuances diverses que l'on n'eût jamais observées sans elles, et qui, quoique infiniment délicates, exercent une puissante influence sur les circonstances de la vie.

Ces études ont encore un avantage qui leur est particulier, celui d'exercer notre raison sans la fatiguer. Elles nous conduisent à des recherches subtiles sans être pénibles, et profondes sans être arides ni obscures. Elles sèment de fleurs les sentiers de la science; et, si d'un côté elles tiennent l'esprit tendu et lui font déployer presque toute son activité, de l'autre elles le délassent des laborieux efforts auxquels il est obligé de se soumettre pour acquérir ce qu'il est indispensable de savoir, ou poursuivre quelques vérités abstraites.

La culture du goût est encore importante à cause de l'influence heureuse qu'elle exerce sur notre vie. L'homme le plus occupé, l'homme placé dans la sphère la plus active, ne peut pas toujours être livré aux affaires. Ceux qui exercent une profession sérieuse ne peuvent pas toujours être absorbés par leurs graves pensées. Dans quelque position heureuse que l'on se trouve, quelles que soient les faveurs que la fortune

nous prodigue, le plaisir ne peut pas occuper tous nos instans. L'oisif traîne languissamment son existence; mais l'existence de l'homme affairé languit aussi, quand aucun autre genre d'occupation ne vient suspendre celle à laquelle il s'est particulièrement consacré. Comment donc seront remplis ces espaces vides, ces heures d'oisiveté qui se rencontrent plus ou moins dans la vie? Pouvons-nous en disposer d'une manière plus agréable, et en même temps plus digne de nous, qu'en les consacrant au perfectionnement du goût et à l'étude des belles-lettres? Celui qui est assez heureux pour en sentir tout le prix a toujours à sa disposition, dans ses momens de loisir, une récréation innocente et douce, qui le garantit des pernicieuses atteintes des passions. Il ne doit pas craindre de devenir à charge à lui-même, et d'être obligé, pour abréger le temps dont la lenteur l'accable, de se réfugier dans des sociétés perverses, ou de se livrer à de honteux plaisirs.

La Providence semble avoir expressément indiqué le but utile auquel doivent tendre les plaisirs que le goût nous procure, en leur faisant tenir un juste milieu entre les plaisirs des sens et ceux de l'esprit. Nous ne sommes point faits pour ramper toujours au milieu des objets qui ne parlent qu'à nos sens extérieurs; nous ne pouvons pas non plus nous tenir sans cesse à la hauteur des objets qui ne s'adressent qu'à notre intelligence; mais les récréations du goût rafraîchissent notre esprit après les pénibles efforts qu'il a faits dans d'abstraites spéculations; elles nous détachent peu à peu des plaisirs sensuels, et nous préparent aux jouissances que procure la vertu.

L'expérience confirme si bien ce que nous venons d'avancer que, dans l'éducation des jeunes gens, ce qui a paru le plus important aux hommes sensés, est de leur donner de bonne heure une idée des plaisirs du goût. On passe aisément des études qui nous y forment aux premiers devoirs de la vie. L'on peut concevoir les plus heureuses espérances de ceux qui annoncent de bonne heure des dispositions pour ces occupations libérales. Toutes les vertus germeront dans leur cœur. Ceux, au contraire, qui sont entièrement insensibles au pouvoir de l'éloquence, de la poésie, et, en général, des beaux-arts, offrent le triste symptôme d'une jeunesse ingrate, et doivent faire appréhender quelque inclination vicieuse, quelque penchant à se ravaler aux dernières conditions de la vie. Il n'est presque aucune disposition heureuse que le goût ne puisse développer plus ou moins. La culture du goût augmente en nous ces douces passions qui ont le bien de l'humanité pour objet; et, en leur offrant souvent l'occasion de s'exercer, elle tend encore à calmer la violence des passions :

> . . . Ingenuas didicisse fideliter artes
> Emollit mores, nec sinit esse feros.

Les sentimens nobles et les grands exemples que nous rappellent souvent la poésie, l'éloquence et l'histoire, viennent naturellement nourrir dans notre âme l'amour de nos semblables, le désir de la gloire, le mépris des richesses, et l'admiration de tout ce qui est véritablement généreux et illustre.

Je n'irai cependant pas jusqu'à dire que tout ce qui

concourt au perfectionnement du goût nous forme en même temps à la vertu, et que l'un et l'autre doivent se rencontrer au même degré dans la même personne. Il ne suffit pas de corriger les écarts de notre jugement pour nous détourner des penchans vicieux auxquels les hommes sont trop fréquemment enclins. De belles idées se présentent quelquefois à la surface de l'âme, tandis que de honteuses passions sont profondément enracinées dans le cœur. Mais on ne peut pas refuser non plus à l'exercice du goût une tendance à nous rendre meilleurs. En lisant les admirables productions du génie, soit que la prose ou la poésie nous les transmette, on sent son esprit céder aux impressions les plus heureuses ; et, quoique ces impressions ne soient pas toujours durables, on peut cependant les ranger au nombre des moyens qui nous conduisent à la vertu. Ce qu'il y a de certain, et ce que j'aurai dans la suite l'occasion de développer davantage, c'est que, sans être naturellement doué d'inclinations vertueuses, on ne doit pas espérer d'atteindre jusqu'au sublime de l'éloquence. Celui qui prétend émouvoir ou intéresser les hommes doit éprouver ce qu'éprouve un homme de bien. Ce sont des sentimens ardens d'honneur, de vertu, de grandeur et d'humanité, qui peuvent seuls allumer le flambeau du génie, et nous inspirer ces hautes pensées qui entraînent l'admiration des siècles ; et si ce n'est effectivement qu'à cette noble ardeur que l'on doit les plus beaux efforts de l'éloquence, il faut bien que nous la possédions aussi pour en sentir la force et le charme.

Je ne m'étendrai pas davantage sur ces considéra-

tions générales. Les lectures suivantes seront divisées en cinq parties. La première contiendra une dissertation préliminaire sur l'état actuel du goût, et sur les sources du plaisir qu'il procure ; nous traiterons du langage dans la seconde, et du style dans la troisième ; nous examinerons, dans la quatrième, en quoi consiste l'éloquence proprement dite, ou quelles sont les différentes parties de l'art de parler ; enfin, nous terminerons par un examen critique des meilleurs ouvrages de prose ou de poésie.

PREMIÈRE PARTIE.

LECTURE II.

LE GOUT.

Le but de cet ouvrage m'oblige à commencer par quelques recherches sur le goût, puisque c'est à lui qu'on en appelle dans toutes les discussions qui ont pour objet le mérite des productions littéraires.

Il est peu de sujets sur lesquels les hommes parlent d'une manière plus vague que sur le goût; il en est peu sur lesquels il soit plus difficile de s'exprimer avec précision; et, dans le cours de cet ouvrage, aucun ne nous paraîtra plus aride et plus abstrait. Voici l'ordre dans lequel je présenterai ce que j'ai à dire sur cette matière. D'abord, j'examinerai quelle est la nature du goût, considéré comme une des facultés de l'esprit humain; de quels progrès cette faculté est susceptible; d'où dérivent les sources de son perfectionnement, et les caractères auxquels on reconnaît qu'elle y est parvenue. Je ferai voir ensuite ses fluctuations diverses, et je rechercherai s'il est quelque principe certain auquel se puissent rapporter les différens goûts des hommes, afin de distinguer celui que nous devons suivre et celui que nous devons éviter.

On peut définir le goût : *la faculté de recevoir une agréable impression des beautés de la nature*

et de l'art. La première question qui se présente est de savoir si le goût doit être considéré comme un sens interne, ou comme un effort de la raison. Le mot *raison* est une expression générique; mais si nous entendons par là ce pouvoir de l'esprit, qui, dans les matières spéculatives, découvre la vérité, et dans la pratique, juge du rapport des moyens au but qu'on se propose, je crois que la question sera facile à résoudre; car il est évident que le goût ne peut rentrer dans aucune de ces deux opérations de la raison. Le plaisir que nous recevons de la vue d'un bel aspect ou de la lecture d'un bon poème, n'est pas le résultat d'une découverte de l'intelligence, ou la suite d'un raisonnement. Plusieurs objets nous frappent intérieurement et font sur nous une profonde impression, sans que nous soyons capables d'en assigner la cause. Ils produisent le même effet sur le philosophe et le paysan, sur le jeune enfant et l'homme fait. Ainsi, la faculté par laquelle nous sommes sensibles à certaines beautés semble plutôt provenir d'un sens particulier, que de notre intelligence, et c'est du rapport de ce sens avec un des sens externes qu'elle a emprunté son nom; c'est en effet celui par lequel nous recevons et distinguons les saveurs, qui, dans presque toutes les langues, a fourni le mot de *goût* pris dans l'acception métaphorique sous laquelle nous le considérons ici. Cependant, comme dans tout ce qui concerne les opérations de l'esprit, on doit soigneusement éviter l'usage de mots dont le sens n'est pas bien fixé, il ne faut pas conclure de ce que je viens de dire que la raison ne soit pour rien dans les déterminations du goût. Quoique sans doute le goût soit tout entier fondé sur

un sentiment naturel et comme instinctif de la beauté, néanmoins la raison, ainsi que je le démontrerai bientôt, lui sert de guide dans la plupart de ses opérations et concourt à augmenter ses progrès (1).

Le goût, dans le sens sous lequel je le considère, est une faculté que tous les hommes possèdent plus ou moins. De tout ce qui est inhérent à la nature humaine, rien n'est plus universellement répandu que le sentiment de la beauté, de quelque genre qu'elle soit; sentiment qui nous fait donner avec plaisir notre approbation à tout ce qui porte le caractère d'ordre, de belles proportions, de grandeur, d'harmonie, de nouveauté, de vivacité. Chez les enfans, les rudimens du goût se manifestent de très-bonne heure en mille circonstances; ils recherchent les choses bien faites, ils admirent les tableaux et les statues, et se passionnent pour tout ce qui est merveilleux ou nouveau. Les chansons et les contes ravissent les paysans les plus grossiers; les beaux aspects que présentent le ciel et la terre les frappent vivement. Dans les déserts même de l'Amérique, où la nature ne doit absolument rien à l'art, les sauvages ajoutent des parures à leurs vêtemens, ils ont leurs chansons de guerre, leurs harangues et leurs orateurs. Nous en devons conclure que les principes du goût sont parfaitement inhérens à l'esprit humain.

---

(1) Voyez : *Gerard's Essay on taste.* — Réflexions de d'Alembert sur l'usage et l'abus de la philosophie en matière de goût. — Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, tom. II, chap. 22 à 31. — *Elements of criticism*, chap. 25. — *Hume's on the standard of taste.* — *Introduction to the Essay on the sublime and beautiful.*

Il est de l'essence de l'homme de discerner la beauté, comme de posséder les attributs de la raison et du langage (1).

Mais quoique personne ne soit absolument dépourvu de cette faculté, cependant les hommes la possèdent à des degrés bien différens. Chez quelques-uns il n'en paraît que de faibles lueurs; les beautés qui les affec-

---

(1) Les anciens écrivains nous fournissent sur le goût, considéré comme faculté de l'esprit, bien moins d'observations que les rhéteurs et les critiques modernes. Le passage remarquable de Cicéron, que nous allons citer, prouve que ses idées sur ce sujet se rapportent complétement avec ce que nous en avons dit ci-dessus. Il parle de la beauté et de l'harmonie du style : « Illud autem nequis admiretur quonam modo hæc vulgus im-« peritorum in audiendo, notet; cùm in omni genere, tum in « hoc ipso, magna quædam est vis, incredibilisque naturæ. « Omnes enim tacito quodam sensu, sine ullâ arte, aut ra-« tione, quæ sint in artibus de rationibus recta et prava diju-« dicant; idque cùm faciunt in picturis, et in signis, et in aliis « operibus, ad quorum intelligentiam à naturâ minùs habent « instrumenti, tum multo ostendunt magis in verborum, « numerorum, vocumque judicio, quod ea sunt in commu-« nibus infixa sensibus; neque earum rerum quemquam « funditùs natura voluit esse expertem. » *Cicero, de Orat.*, lib. III, cap. 50. Édit. de Gruter. Quintilien semble confondre ce qu'il appelle *jugement* avec ce que nous entendons par *goût*, et il paraît que les anciens n'avaient pas d'expression dont le sens répondît à celui que nous donnons à ce dernier mot : « Locus de judicio, meâ quidem opinione adeò par-« tibus hujus operis omnibus connectus ac mixtus est, ut ne « à sententiis quidem aut verbis saltem singulis possit sepa-« rari, nec magis arte traditur quàm gustus aut odor. — « Ut contraria vitemus et communia, ne quid in eloquendo « corruptum obscurumque sit, referatur oportet ad sensus « qui non docentur. » *Quintilian. Institut.*, lib. VI, cap. 3.

tent sont de l'espèce la plus grossière, et encore n'en ressentent-ils qu'une impression légère et confuse : tandis que chez d'autres, le goût s'élève jusqu'au discernement le plus subtil, et à la vive jouissance des beautés les plus délicates. On observe en général que dans la manière de sentir les plaisirs du goût, il existe parmi les hommes une différence bien plus grande que celle que l'on remarque habituellement dans leurs sens, dans leur raison, dans leur discernement. En cela, comme en toute autre chose, notre constitution morale laisse entrevoir qu'elle est le fruit d'une sagesse admirable. La nature a mis assez peu de différence entre les hommes dans la distribution des facultés nécessaires à leur existence ; mais dans la répartition de celles qui ne doivent qu'embellir le cours de notre vie, elle a accordé ses faveurs avec bien moins de libéralité : elle a répandu d'une main avare la semence des talens, et a voulu que la culture la plus attentive les conduisît seule à la maturité.

Cette inégalité de goût parmi les hommes est due, sans doute en partie, à la structure différente de leur individu ; à des organes plus délicats, à des facultés morales plus déliées dont quelques-uns sont doués et qui ont été refusés à d'autres. Mais si c'est à la nature que nous sommes en partie redevables de ces avantages, il faut encore plus les attribuer à une éducation cultivée. Le développement de cette vérité me conduit à remarquer ici que la faculté du goût est susceptible de plus de perfection qu'aucune de celles qui nous ont été accordées ; observation qui doit nous encourager à poursuivre avec ardeur les recherches studieuses dont nous

nous occupons. Nous pouvons aisément nous en convaincre en réfléchissant un instant sur l'immense supériorité que, pour le perfectionnement du goût, l'éducation donne aux peuples civilisés sur les nations barbares, et à la distance qui, dans le même empire, sépare du vulgaire ignorant et grossier, les hommes qui ont cultivé les arts libéraux. Cette distance est telle qu'il n'est rien peut-être en quoi ces deux classes d'hommes diffèrent plus l'une de l'autre, que dans la faculté de ressentir les plaisirs du goût ; et l'on ne peut certainement assigner d'autre cause à cette différence que l'éducation. Je vais maintenant indiquer par quels moyens le goût fait des progrès et prend tout le développement dont il est susceptible.

Arrêtons-nous d'abord sur ce grand principe qui s'applique également au physique et au moral de l'homme : que l'exercice est la principale source du développement de nos facultés. Ceci est vrai même à l'égard de nos sens externes, quoiqu'ils soient bien moins susceptibles de culture. Nous voyons en effet quelle subtilité ils acquièrent chez les personnes qui, par le genre de leurs occupations, les exercent souvent. Le toucher, par exemple, devient infiniment plus exquis chez celles qui l'emploient habituellement à examiner le poli des corps ; celles qui s'occupent d'observations microscopiques, ou qui gravent sur les pierres précieuses, acquièrent une surprenante facilité à discerner les plus petits objets ; savourer souvent le goût et le parfum des liqueurs augmente admirablement la faculté de les distinguer et de découvrir leur composition. En assimilant donc le goût interne à un simple

sens, je ne doute pas qu'un fréquent exercice et une attention soutenue ne puissent lui donner un très-grand développement. Nous en avons une preuve évidente dans les personnes qui aiment la musique, et dont on dit ordinairement qu'elles ont de l'oreille. L'expérience de tous les jours nous montre qu'aucune faculté n'est plus susceptible de s'accroître que celle-ci. D'abord, ce ne sont que les compositions les plus simples qui nous plaisent; l'habitude d'entendre de la musique et d'en exécuter étend notre jouissance, nous apprend à apprécier les nuances les plus délicates de la mélodie, et par degrés nous met à même de sentir ce qu'il y a de plus savant et de plus compliqué dans l'harmonie. De même l'œil ne saisit pas tout d'un coup les beautés de la peinture; il s'y forme peu à peu en voyant souvent des tableaux, et en étudiant les compositions des meilleurs maîtres.

C'est ainsi qu'à l'égard des beautés de l'art de parler et d'écrire, l'étude attentive des vrais modèles et la comparaison des passages les plus brillans avec ceux où se laissent apercevoir les fautes les plus graves, perfectionnent notre goût. Celui qui ne connaît pas encore les productions du génie n'éprouve, lorsqu'il commence à les étudier, qu'une impression confuse; il ne peut indiquer les beautés ou les défauts de l'ouvrage qu'il lit; il ne sait sur quelle base asseoir son jugement, et tout ce que l'on peut attendre de lui, c'est qu'il dise qu'en général telle chose lui plaît ou lui déplaît. Mais prêtez-lui plus d'expérience: son goût se développera par degrés et deviendra plus juste; il commencera à saisir, non-seulement le caractère de l'ensemble, mais

encore les beautés et les défauts de chaque partie, et sera bientôt capable d'assigner les motifs particuliers sur lesquels repose son admiration ou sa critique. Le brouillard qui s'était épaissi sous ses yeux est dissipé, et il peut maintenant émettre sa manière de voir avec assurance. Tant l'exercice est un grand moyen de perfection pour le goût, considéré comme un simple effet de la sensibilité.

Quoiqu'à la rigueur la sensibilité soit le principe du goût, cependant il ne faut pas seulement le regarder comme le résultat d'une sensibilité instinctive. La raison et le discernement ont, ainsi que je l'ai déjà fait entendre, une influence si grande sur les opérations et sur les décisions du goût, qu'un goût exquis peut être assimilé à une faculté qui serait composée d'une sensibilité naturelle pour le beau, et d'une intelligence bien cultivée. Pour prouver ce que j'avance, qu'il me soit permis de faire observer que la majeure partie des productions du génie ne sont que des imitations de la nature, ou des peintures exactes des caractères, des actions ou des mœurs des hommes; le plaisir que nous causent ces imitations et ces tableaux n'est fondé que sur le goût; mais c'est à l'intelligence qu'il appartient de juger si ces représentations sont fidèles, en comparant les copies aux originaux.

En lisant, par exemple, un poème comme celui de l'Énéide, la satisfaction que nous éprouvons vient presque tout entière de ce que le plan de l'ouvrage est habilement conduit, de ce que les parties ont entre elles des rapports vraisemblables, de ce que les caractères sont pris dans la nature, de ce que les sentimens

sont analogues aux caractères, et le style aux sentimens. La source du plaisir que nous cause un si beau poème se trouve dans le goût pris comme sens interne; mais c'est à la raison que nous devons d'apprécier le mérite de son ensemble; et plus la raison nous met à même d'apercevoir de beautés dans cet ensemble, plus l'ouvrage nous plaît. C'est de notre sentiment naturel pour la beauté que provient notre jouissance; mais la raison nous indique pourquoi nous l'éprouvons et sur quoi elle est fondée. L'intelligence doit toujours avoir la plus grande part dans ces ouvrages de goût où l'on a eu pour but l'imitation de la nature, où se trouvent quelques rapports des parties avec le tout, et des moyens avec le but que l'on s'est proposé; ouvrages tels qu'en ont produits un grand nombre de nos écrivains et de nos orateurs.

Les objets sur lesquels le goût s'exerce, et ceux surtout qui sont le fruit de l'art d'écrire et le résultat des conceptions du génie, forment un vaste champ ouvert aux efforts de la raison. L'application de la raison et du jugement porte à son tour le goût à son plus haut degré de perfection. De faux ornemens, des caractères qui ne se rencontrent point dans la nature, des sentimens forcés, un style bizarre, peuvent séduire un temps, et seulement parce que nous n'apercevons pas combien ils sont opposés à la nature et au bon sens. Venons à connaître une fois comment l'art pouvait imiter avec plus d'exactitude, comment un écrivain pouvait conduire son sujet avec plus d'habileté; l'illusion sera sur-le-champ dissipée, et ce qui nous avait séduit cessera bientôt de nous plaire.

Le goût, considéré comme faculté de l'esprit, doit donc ses progrès d'abord à l'exercice, ensuite à l'application immédiate du bon sens et de la raison aux objets sur lesquels il s'exerce. Porté à son plus haut point de perfection, il est incontestablement le résultat de la nature et de l'art; il suppose que ce sentiment naturel de la beauté est augmenté par l'attention que nous portons sans cesse aux objets les plus beaux, et en même temps guidé par les lumières de notre intelligence.

Qu'il me soit permis d'ajouter que s'il faut un esprit sain pour posséder un goût sûr, les qualités du cœur ne sont pas moins nécessaires. Non-seulement les beautés morales sont en elles-mêmes supérieures à toutes les autres, mais encore elles ont une influence plus ou moins directe sur la plupart des objets sur lesquels le goût s'exerce. Nous ne pouvons rien écrire d'une manière à la fois exacte et touchante, nous ne pouvons non plus sentir ce qu'il y a de touchant et de juste dans les ouvrages qui ont pour sujets les affections, les caractères ou les actions des hommes (et ce sont les plus beaux sujets qui puissent être offerts au génie), si nous-mêmes nous ne sommes pas doués d'affections vertueuses. Celui dont le cœur est sec ou dépravé, celui qui est incapable d'admirer ce qui est vraiment noble et digne d'éloge, celui qui est indifférent aux sentimens les plus doux et les plus tendres, doit être complétement insensible aux grandes beautés de l'éloquence et de la poésie.

Les caractères du goût le plus parfait peuvent être réduits à deux : la délicatesse et la pureté.

La délicatesse du goût consiste principalement dans la perfection de cette sensibilité naturelle sur laquelle le goût est fondé ; elle repose sur ces organes si délicats qui nous font apercevoir des beautés que ne saisit pas l'œil du vulgaire. On peut être doué d'une sensibilité très-vive et n'avoir en même temps qu'un goût peu délicat ; on peut recevoir une impression profonde des beautés que l'on distingue, mais ne distinguer que celles qui sont en quelque sorte matérielles et frappantes, tandis que des ornemens simples et gracieux nous échappent. C'est ainsi qu'en général le goût existe chez les nations barbares. Une personne d'un goût délicat, non-seulement sent vivement, mais encore discerne les moindres nuances ; elle voit des différences où les autres n'aperçoivent rien ; elle distingue les beautés les moins apparentes et les taches les plus légères. La délicatesse du goût interne se reconnaît aux mêmes signes que la délicatesse du sens extérieur qui porte le même nom. Ce n'est pas à l'impression des saveurs fortes que se juge un palais exquis, mais à la distinction qu'il sait établir entre les saveurs différentes d'un mélange d'alimens divers. De même la délicatesse du goût, comme sens interne, se reconnaît à l'impression prompte et vive que nous causent les beaux objets, telles difficiles à saisir que puissent être leurs beautés.

La pureté du goût a surtout sa source dans la perfection que cette faculté doit à ses rapports avec notre intelligence.

Un homme d'un goût pur est celui à qui un bel extérieur n'en impose pas ; il a toujours présent à l'esprit les principes certains sur lesquels il appuie ses juge-

mens. Il pèse avec exactitude le mérite des beautés diverses qu'il trouve dans un ouvrage de génie, il met entre elles de justes distinctions, il se rend compte des causes du plaisir qu'il éprouve, et ce plaisir lui-même est toujours proportionné au mérite de l'ouvrage.

Il est vrai que ces deux qualités du goût, la délicatesse et la pureté, doivent toujours se rencontrer ensemble; le goût ne peut pas être parfaitement délicat sans être pur, et sans pureté on y chercherait en vain la délicatesse. Cependant, lorsqu'une de ces qualités l'emporte sur l'autre, il est facile de s'en apercevoir. On reconnaît la délicatesse au jugement que l'on porte sur le véritable mérite d'un ouvrage. La pureté consiste à écarter toutes les fausses prétentions au mérite. L'une réside surtout dans la manière de sentir, l'autre s'appuie davantage sur la raison et le jugement. C'est à la nature que nous devons la première; la culture et l'art produisent la seconde. Parmi les critiques anciens, Longin possédait plus de délicatesse, Aristote plus de pureté; parmi les modernes, M. Addison nous offre de grands exemples d'un goût délicat; Dean Swift, s'il avait écrit sur la critique, eût été peut-être un modèle de pureté.

Après avoir considéré le goût dans son plus haut degré de perfection, je vais examiner les variations et les écarts dont il est susceptible, et rechercher si, au milieu de tous ces changemens, il n'est pas quelques moyens de distinguer le vrai goût du goût dépravé. C'est ici la partie la plus difficile de la tâche que nous nous sommes imposée; car on est obligé de reconnaître qu'aucune des facultés de l'esprit humain n'est plus

incertaine et plus bizarre dans ses opérations. Les écarts sont si grands et si nombreux, que quelques personnes en sont venues à croire, qu'en fait de goût, tout était arbitraire ; qu'on ne pouvait s'appuyer sur aucun fondement, partir d'aucun principe, et que tout dépendait du caprice de l'imagination. Elles en ont conclu que ce serait en vain que l'on soumettrait à des recherches régulières les objets sur lesquels il s'exerce. En effet, par exemple, on crut long-temps que l'architecture grecque était la plus parfaite ; dans les siècles suivans, l'architecture gothique l'emporta ; le style grec reprit ensuite toute sa faveur, et s'empara seul de l'admiration générale. En éloquence et en poésie, les Asiatiques ne donnaient leurs suffrages qu'aux productions surchargées d'ornemens, qu'à tout ce qui était pompeux et brillant jusqu'à l'extravagance ; tandis que les Grecs méprisaient ce faste et n'admiraient que ce qui était simple et gracieux.

En Angleterre, comment des écrits qui ont été prônés il y a deux ou trois siècles, sont-ils maintenant méprisés ou complétement oubliés? sans même vouloir remonter si haut, combien, en Grande-Bretagne, le goût actuel pour la poésie diffère-t-il de celui qui dominait sous le règne seulement de Charles II, règne que les auteurs du temps comparaient au siècle d'Auguste ! Alors rien n'était plus en vogue que l'esprit affecté ou brillant ; on dédaignait la majestueuse simplicité de Milton, et le Paradis perdu restait ignoré ; mais on admirait les conceptions bizarres de Cowley comme la quintessence du génie ; on prenait pour une tendre expression poétique les saillies burlesques de Waller,

et l'on élevait bien haut les compositions dramatiques de Suckling et d'Etheridge.

La question consiste à savoir ce que nous devons conclure d'exemples semblables : existe-t-il un principe certain auquel nous puissions nous en rapporter pour distinguer le bon et le mauvais goût ? ou bien n'y a-t-il effectivement aucune distinction à faire entre eux, et devons-nous répéter avec le proverbe qu'il ne faut pas disputer des goûts, et que tout ce qui plaît est bon, par la seule raison que cela plaît ? Tel est véritablement l'état de cette question à la fois délicate et subtile : nous allons passer à sa discussion.

Je commencerai par observer que s'il n'existe aucun principe en matière de goût, il s'ensuit nécessairement que tous les goûts sont également bons ; proposition qui peut bien passer lorsqu'il ne s'agit que de sujets peu importans, ou qu'on ne parle que des légères nuances que l'on rencontre dans le goût des hommes ; mais dont l'absurdité devient évidente si l'on entreprend de l'appliquer au goût en général. Qui voudrait en effet soutenir sérieusement que le goût d'un Hottentot ou d'un Lapon soit aussi délicat et aussi pur que celui de Longin et d'Addison ? Un gazetier vulgaire, ne fût-il dénué ni de vérité ni de jugement, peut-il être mis en parallèle avec Tacite, le meilleur des historiens ? Lorsque émettre de pareilles opinions nous ferait passer pour extravagans, nous devons inévitablement conclure qu'il est quelque règle qui détermine la préférence que l'on donne an goût d'un homme sur le goût d'un autre homme ; ou, en d'autres termes, qu'en fait de goût comme en toute autre chose, il en existe un

bon et un mauvais, un goût sûr et un goût dépravé.

Pour éviter toute confusion à cet égard, il faut encore observer que cette diversité que l'on remarque dans le goût des hommes n'est pas toujours une preuve de sa corruption, et n'est pas non plus ce qui nous engage à chercher une base fixe qui nous serve à reconnaître le meilleur dans celui qui ne s'est pas écarté de cette base.

Nos goûts peuvent être bien différens quant à leur objet, sans qu'aucun d'eux pour cela soit blâmable. Ceux-ci préfèrent la poésie, ceux-là n'aiment que l'histoire ; la comédie plaît aux uns, la tragédie seule charme les autres ; le style simple et le style brillant ne sont pas estimés par les mêmes personnes ; les compositions gaies et ingénieuses amusent les jeunes gens ; plus tard, le genre sérieux convient davantage. Quelques nations aiment la peinture hardie des mœurs, et l'expression énergique des passions ; d'autres exigent la pureté et l'élégance dans les descriptions comme dans les sentimens. Quoiqu'elles diffèrent toutes, cependant toutes visent à un genre de beauté qui est en rapport avec la tournure particulière de leur esprit ; et aucune, par conséquent, n'a le droit de condamner les autres. Il n'en est pas en matière de goût comme dans les questions de pur raisonnement, où il n'y a qu'un parti à prendre hors duquel tout est faux. La vérité, qui est le but de la raison, est une ; la beauté, que le goût recherche, est de bien des genres divers. Sans cesser d'être juste et bon, le goût peut donc s'exercer sur une grande variété d'objets.

Mais, pour traiter à fond cette matière, je dois faire

remarquer encore qu'on ne peut admettre de diversité dans les goûts, qu'autant que cette diversité s'exerce sur des objets de nature différente. Quand c'est sur le même objet que les hommes sont partagés de goût, que celui-ci condamne comme détestable ce que celui-là regarde comme admirable, ce n'est plus alors diversité, mais opposition entre les goûts; et, par conséquent, l'un est bon et l'autre vicieux, à moins qu'on ne veuille admettre ce ridicule paradoxe : tous les goûts sont également vrais et purs. Quelqu'un préfère Virgile à Homère : supposons, d'un autre côté, que je place Homère avant Virgile ; je ne suis pas fondé à dire pour cela que nos goûts soient contradictoires : la douceur et l'élégance de Virgile plaisent davantage à cette personne, comme à moi la simplicité et l'énergie d'Homère. Chacun de nous est bien loin de prétendre que Virgile et Homère ne soient pas remplis des plus grandes beautés ; nous ne différons l'un et l'autre qu'à cause de la diversité de nos goûts, diversité naturelle et permise, ainsi que je l'ai démontré. Mais si un homme vient ensuite à avancer qu'Homère est dénué de beauté, qu'il le tient pour un écrivain lourd et sans verve, et qu'il aimerait autant lire quelques vieilles légendes de chevalerie errante que l'Iliade ; alors je m'écrierai que mon adversaire est tout-à-fait dépourvu de goût, ou que son goût est au dernier degré de corruption; et, pour montrer qu'il est dans l'erreur, j'en appellerais à tout ce qui peut, selon moi, servir de règle à cet égard.

Mais, dans de semblables oppositions de goûts, quelles sont les règles, quels sont les principes auxquels nous pouvons recourir? Voilà ce qui nous reste encore

à examiner. Un principe, proprement dit, est ce que nous pouvons prendre pour base dans nos jugemens sur les choses de même nature; c'est en quelque sorte l'étalon d'un poids ou d'une mesure sur lequel doivent être régularisés les mesures et les poids de semblable nature. C'est dans ce sens que l'on dit que la cour est le modèle des belles manières, et l'Ecriture sainte l'étendard des vérités théologiques.

Lorsque nous disons que la nature est le type du goût, nous émettons un principe vrai et juste, tant qu'on en peut faire l'application. Car il est hors de doute que, toutes les fois qu'on a voulu imiter un objet dont le modèle se rencontre dans la nature, comme lorsqu'il s'agit du caractère ou des actions des hommes, la ressemblance est le signe le plus distinct et le plus incontestable de la beauté de l'imitation. La raison alors a tout-à-fait le droit d'exercer son autorité; elle approuve ou condamne en comparant la copie à l'original. Mais il y a une foule de circonstances où cette règle ne peut pas être appliquée, et *se conformer à la nature* est une expression souvent employée sans que l'on y attache un sens clair et précis. Il nous faut donc chercher quelque autre base sur laquelle nous puissions asseoir d'une manière plus sûre les principes du goût.

Le goût, comme je l'ai expliqué ci-dessus, est entièrement fondé sur un sentiment interne de la beauté, sentiment qui est naturel aux hommes, et qui, dans son application, est susceptible d'être éclairé et guidé par la raison. S'il existait une personne qui possédât dans la dernière perfection toutes les facultés accordées à la nature humaine, dont les sens internes fussent toujours

subtils et justes, et dont la raison ne fût sujette à aucun écart, les jugemens que cette personne porterait sur la beauté devraient incontestablement servir de règles aux autres hommes. Lorsque leur goût différerait du sien, ils ne pourraient l'imputer qu'à quelque imperfection de leurs facultés. Mais comme cette perfection ne se rencontre point, et qu'il n'est personne à qui l'espèce humaine puisse rendre cet hommage, quelle sera l'autorité compétente pour donner des règles à nos goûts opposés et divers? Il n'en existe point, et nous ne devons nous en rapporter qu'aux décisions de la majorité. Il faut trouver beau ce qui enlève l'admiration générale. Le seul goût que l'on doive regarder comme juste et vrai, est celui qui coïncide avec le sentiment de tous les hommes. C'est là l'étendard sous lequel nous devons nous ranger. L'opinion générale doit nous guider dans ce qui concerne les ouvrages du génie. Si quelqu'un voulait soutenir que le sucre est amer et que le tabac est doux, aucun raisonnement ne pourrait prouver le contraire. On regarderait, sans doute, comme dépravé le goût d'un tel homme, uniquement parce qu'il diffère évidemment du goût de ses semblables. C'est ainsi qu'à l'égard des objets de sentiment, ou de ceux sur lesquels s'exerce le sens interne, la manière de voir la plus générale obtient la même autorité, et a le droit de servir de règle aux individus.

Mais, va-t-on s'écrier, ne devons-nous donc reconnaître ce qui est beau qu'à l'approbation du plus grand nombre? Nous faut-il recueillir les voix de tout le monde avant de pouvoir juger par nous-mêmes du

mérite des ouvrages de prose ou de poésie ? Non, assurément. Il y a des principes, établis sur la raison et le discernement, que l'on peut appliquer en matière de goût, comme dans les sciences et la philosophie. Celui qui admire ou censure quelque production du génie, pour peu que son goût soit cultivé, est toujours prêt à indiquer les motifs de son opinion ; il s'en réfère aux principes, et montre les règles sur lesquelles il se fonde. Le goût est en quelque sorte une faculté mixte, composée, en proportions diverses, des lumières de l'intelligence et des mouvemens de la sensibilité.

Quoique la raison vienne à notre secours dans les jugemens que nous portons sur les ouvrages de goût, il ne faut cependant point oublier que ce que nous avons dit précédemment nous conduit à conclure que ces jugemens ont pour base le sentiment et les perceptions internes. Nous pouvons méditer et discuter sur la sagesse du plan d'une tragédie ou d'un poème épique. De justes raisonnemens sur de semblables sujets corrigeront les caprices d'un goût peu exercé, et fourniront des principes d'après lesquels nous pourrons distinguer et apprécier ce qui est digne d'éloge ; mais la raison finit toujours par en référer au sentiment. La base sur laquelle tous deux s'appuient n'est autre chose que l'expérience qui nous apprend à connaître ce qui plaît le plus généralement ; voilà pourquoi nous préférons le style simple et naturel à un style bizarre ou affecté ; une histoire régulière et bien suivie à des narrations obscures ou décousues ; un dénouement touchant et pathétique à celui qui ne peut émouvoir. C'est en sondant notre imagination et notre cœur, et en consultant le sentiment

des autres, que nous pouvons nous former des principes dignes d'avoir quelque autorité en matière de goût.

Quand nous nous en rapportons au concours des sentimens des hommes, comme à ce qui peut seul nous faire connaître le beau dans les arts, il n'est question que des hommes placés dans une situation favorable à l'exercice du goût. On doit bien penser que les notions obscures qu'ont à cet égard les peuples barbares, ainsi que celles qui ont prévalu dans les siècles de ténèbres et d'ignorance, ne peuvent faire autorité. Lorsque la société en est à ce point, le goût n'a pas encore de matériaux sur lesquels il puisse s'exercer; il n'existe pas, ou ne paraît que sous les plus pauvres apparences. Ce n'est qu'aux sentimens des nations civilisées et florissantes que nous devons nous en rapporter; lorsque les arts sont cultivés, que les mœurs sont épurées, que les productions du génie sont soumises à une libre critique, et qu'enfin la science et la philosophie concourent à perfectionner le goût.

Parmi même les nations arrivées à un certain degré de civilisation, quelques circonstances ont le pouvoir d'entraver les progrès du goût : la religion, la forme du gouvernement peuvent le pervertir; une cour licencieuse peut mettre à la mode des ornemens ridicules ou des écrits dissolus; la manière dont un homme de génie a employé quelques fautes les a fait comprendre dans l'admiration qu'on lui porte, et l'on cherche à les imiter; l'envie peut dérober un temps à leur réputation des ouvrages du plus grand mérite; dans d'autres momens, la faveur populaire ou l'esprit de parti élève bien haut ce qui n'est digne d'aucune estime. Mais,

quoique de telles circonstances donnent quelque apparence de caprice aux jugemens du goût, cette apparence se détruit aisément. Avec le temps, le génie naturel de l'homme finit toujours par se montrer; il prend l'ascendant sur des modes fantastiques ou corrompues que certaines époques avaient introduites; elles ont pu avoir un instant la vogue, et séduire des juges superficiels; mais quand on commence à les soumettre à l'examen, elles disparaissent par degrés, jusqu'à ce qu'il ne reste enfin que le vrai goût fondé sur la saine raison et sur la sensibilité naturelle des hommes.

Je ne prétends pas non plus qu'il y ait, en fait de goût, une base fixe à laquelle on puisse s'en rapporter, dans tous les cas qui se présentent, pour asseoir un jugement clair et précis. Trouverait-on un principe qui fût applicable à toutes les questions de logique et de philosophie sur lesquelles les hommes sont continuellement partagés? Dans celle qui nous occupe, il n'était pas strictement nécessaire de s'arrêter à quelque règle absolue. Pour juger ce qui est moralement bon ou mauvais, ce à quoi nous sommes obligés, ou ce dont nous devons nous abstenir, il faudrait que nous pussions trouver en nous-mêmes les causes d'une détermination prompte et sûre; mais une faculté qui nous donnerait toujours le pouvoir d'apprécier avec exactitude ce qui est beau ou élégant, n'était pas du tout nécessaire au bonheur de l'homme. Aussi, à cet égard, nous a-t-il été permis de ne pas sentir tous de la même façon; on peut discuter à l'infini sur le degré d'éloge que mérite une production du génie.

De tout ce que nous venons de dire, il nous suffira de conclure que le goût n'est pas un principe arbitraire soumis aux fantaisies de chacun, et n'admettant aucun signe auquel on puisse reconnaître celui qui est vrai, de celui qui ne l'est pas. La base en est la même dans l'esprit de tous les hommes; c'est sur les sentimens et les perceptions qui appartiennent à notre nature qu'il est fondé; et, en général, ses opérations se développent et s'étendent avec celles de nos autres facultés intellectuelles. Lorsque ces sentimens sont égarés par l'ignorance et les préjugés, la raison peut encore les ramener. C'est en le comparant au goût général qu'on peut reconnaître que le goût d'un individu est juste et naturel. Laissons les hommes déclamer tant qu'il leur plaira contre ses incertitudes et ses caprices; l'expérience prouve, en dépit d'eux, qu'il y a des beautés qui, présentées d'une certaine manière, ont le pouvoir de commander dans tous les temps l'admiration de tous les hommes. En quelque genre de composition que ce puisse être, ce qui flatte l'imagination et touche le cœur plaît aux peuples de tous les siècles. Il est une corde à laquelle le cœur humain répond toujours, lorsqu'on la fait vibrer avec art.

Voilà donc la cause de ce témoignage universel que les nations les plus civilisées de la terre se sont toujours accordées à rendre à quelques productions du génie, telles que l'Iliade d'Homère et l'Enéide de Virgile. Voilà la cause de cette autorité qu'ont acquise quelques ouvrages de poésie, et qui les a fait regarder comme l'étendard que doivent suivre ceux qui s'exercent à des compositions du même genre. C'est à ces

ouvrages, en effet, que nous sommes redevables de connaître ces beautés qui enlèvent les suffrages de tous les hommes, et auxquelles les poètes doivent s'efforcer d'atteindre. La puissance ou les préjugés peuvent, dans un temps, ou chez une nation, donner une réputation temporaire à un auteur médiocre, ou à quelque mauvais artiste ; mais quand leurs ouvrages sont placés sous les yeux des autres peuples ou de la postérité, leurs fautes n'échappent plus, et c'est alors que le goût dont la nature nous a doués reprend son empire : *Opinionum commenta delet dies, naturæ judicia confirmat.*

LECTURE III.

LA CRITIQUE. — LE GÉNIE. — LES PLAISIRS DU GOUT. — LE SUBLIME DANS LES OBJETS.

Le goût, la critique, le génie, voilà des mots sans cesse employés sans qu'on y attache aucune idée précise. En commençant un cours de Lectures où ces expressions doivent se rencontrer souvent, il est indispensable d'en déterminer exactement le sens. Je viens de traiter du goût, je vais actuellement indiquer quels sont la nature et les principes de la critique. La véritable critique est l'application des règles du goût et du bon sens aux productions des beaux-arts ; ce qu'elle se propose est de distinguer ce qui, dans une composition, est beau ou défectueux ; elle remonte des cas par-

ticuliers aux principes généraux, et, de cette manière, établit des règles qui servent à apprécier les différens genres de beauté dans les conceptions du génie.

Les règles de la critique ne sont point les résultats d'une introduction qu'on appelle ordinairement *à priori;* c'est-à-dire qu'elles ne sont pas déduites de raisonnemens abstraits et indépendans des faits et des observations. La critique est un art qui n'a pour base que l'expérience due à l'observation de ces sortes de beautés qui approchent le plus de celles que nous avons précédemment définies, je veux dire de celles qui ont le pouvoir de plaire à tous les hommes, et je vais en citer une preuve : les règles d'Aristote sur l'unité de l'action dans les poëmes épiques et dramatiques n'ont point été d'abord découvertes par suite d'un raisonnement logique, pour être immédiatement appliquées à la poésie; c'est de l'emploi qu'en ont fait Homère et Sophocle qu'elles ont été tirées, et on ne les a établies que parce qu'on a remarqué que le plaisir que nous recevions d'un écrit, d'une action une et complète, l'emportait de beaucoup sur celui que causait la relation de faits incohérens. Ces sortes d'observations prirent d'abord leur source dans le sentiment et l'expérience; c'est parce qu'on s'aperçut qu'elles étaient en rapport avec notre raison et notre nature particulière, qu'on en a formé des règles qui, ensuite, ont servi à nous faire juger du mérite des divers genres de composition. Voilà, je pense, ce qu'on peut dire de plus probable sur l'origine de la critique.

Un grand génie, il est vrai, pourra, de lui-même et sans guide, produire des ouvrages que ne réprouve-

ront pas les règles les plus sévères de la critique, parce que ces règles n'étant fondées que sur la nature, la nature peut quelquefois les inspirer. Il est plus que probable qu'Homère n'avait aucune connaissance de l'art du poète, lorsque, ne prenant pour guide que son génie, il a mis en vers une fable régulière, qui a fait l'admiration de tous les siècles. Ceci ne doit point être considéré comme un argument contre l'emploi de la critique considérée comme un art. La perfection n'a pas été donnée au génie de l'homme, et il n'est point d'écrivain qui ne puisse profiter des observations que l'on a faites sur les beautés ou les défauts de ceux qui l'ont précédé dans la carrière. Les observations et les règles, il est vrai, ne suppléent point au génie, ou ne l'inspirent pas lorsqu'il est muet; mais elles lui tracent le chemin qu'il doit suivre, l'avertissent de ses écarts, et lui montrent que l'imitation de la nature est le but vers lequel doivent tendre tous ses efforts. Les règles de la critique sont surtout destinées à nous faire voir les fautes que nous devons éviter; car les productions seules de la nature sont empreintes du caractère de la vraie beauté.

D'après ce que nous venons de dire, nous pouvons apprécier à leur juste valeur ces plaintes que quelques méchans écrivains se sont permis d'élever contre la critique et contre ceux qui l'exercent. On a dit que les critiques mettaient des entraves à l'essor du génie; l'on en a appelé au public, et l'on a imploré sa protection contre une persécution si injuste. Certaines préfaces suppliantes ne sont point faites pour donner du génie de quelques écrivains une idée bien favorable; car un

véritable ami des lettres doit aimer à voir ses ouvrages livrés à l'examen de la saine raison et du bon goût. Les déclamations contre la critique viennent souvent de ce que l'on suppose que c'est d'après la règle, et non d'après le sentiment, que l'on juge; et cette opinion est bien fausse, ou du moins ceux qui jugent de cette manière sont des pédans qui ne méritent pas le nom de critiques. J'ai démontré que les vraies règles de cet art n'étaient fondées que sur le sentiment; et le goût ainsi que le sentiment doivent nous guider dans l'application particulière de ces règles. Comme les ouvrages de goût sont ceux sur lesquels un plus grand nombre de personnes de toutes les classes affectent de prononcer sans hésiter, il faut en conclure que le nombre des juges incompétens doit être bien considérable; mais ce n'est pas plus un juste grief contre la critique que le grand nombre de faux philosophes ou de mauvais logiciens n'est un grief contre la raison et la philosophie.

On pourrait tirer une objection plus solide des applaudissemens qu'ont reçus du public quelques ouvrages, qui, examinés attentivement, se sont trouvés en opposition avec les règles établies. D'après les principes que nous avons adoptés dans notre précédente Lecture, le public est le juge suprême auquel on doit en appeler dans les ouvrages de goût, parce que le goût est fondé sur des sentimens naturels communs à tous les hommes. Mais, comme nous l'avons observé, l'opinion du public se forme le plus souvent avec trop de précipitation; aussi le vrai goût ne dicte-t-il pas toujours les applaudissemens qu'obtient un nouvel ouvrage.

Les premières comme les dernières classes de la société peuvent se laisser éblouir par certaines beautés superficielles que l'on cesse bientôt d'admirer; quelquefois un écrivain se fait momentanément une grande réputation par sa complaisance à flatter les passions, les préjugés, la superstition ou l'esprit de parti; il peut même servir un temps de modèle à presque toute une nation. C'est alors que, malgré l'approbation générale, une juste critique condamne avec raison; et le temps confirmera son jugement; car, lorsque le public sera libre de passions et de préjugés, sa voix et ce jugement seront d'accord.

J'admets, par exemple, que quelques compositions dans lesquelles les règles de la critique sont ouvertement violées, aient été néanmoins l'objet d'une admiration générale et même durable, telles que les tragédies de Shakespeare qui, sous le rapport de l'art dramatique, sont complétement irrégulières; mais nous devons alors remarquer que ce n'est point à cause de leur irrégularité ou de leur infraction aux règles de l'art qu'elles ont ravi l'admiration universelle; c'est malgré cette même infraction : elles possèdent d'autres beautés que les règles approuvent, et ces beautés sont telles, qu'elles ont fait taire la censure, et procuré au public tant de satisfaction qu'on n'a pas senti le dégoût que pouvaient inspirer les défauts qui déparent ces ouvrages. On aime Shakespeare, mais ce n'est pas parce que, dans une même pièce, il fait passer sous nos yeux les événemens de plusieurs années; ce n'est pas parce qu'il mêle grotesquement le tragique au comique; ce n'est pas à cause des pensées gigantesques ou des

saillies déplacées qu'il emploie quelquefois ; voilà en effet ce que nous regardons comme des taches, dont nous ne devons accuser que la barbarie du siècle dans lequel il vivait ; mais on l'aime parce qu'il a dessiné de main de maître les caractères des hommes, parce que ses descriptions sont vives, ses sentimens énergiques, et qu'il possède mieux qu'aucun écrivain la langue des passions ; genres de beautés que la véritable critique nous apprend à admirer, comme la nature nous a appris à les sentir.

J'en ai dit assez sur l'origine, l'usage et l'importance de la critique ; je vais maintenant définir une autre expression que nous aurons fréquemment l'occasion d'employer, celle de génie.

Les mots goût et génie sont souvent joints ensemble, et les esprits inattentifs les prennent l'un pour l'autre ; leur signification est cependant bien différente. Nous allons déterminer clairement cette différence, qu'il faut ensuite ne jamais perdre de vue. Le goût consiste dans la faculté de juger, le génie dans la faculté de produire. Tel peut avoir un goût très-exercé en poésie, en éloquence, en telle partie que ce soit des beaux-arts, qui est tout-à-fait dépourvu de génie lorsqu'il s'agit de composer ou d'exécuter ; mais on ne rencontre jamais le génie sans trouver en même temps le goût ; aussi l'un mérite-t-il d'être considéré comme une faculté bien supérieure à l'autre. Le génie emporte toujours avec lui l'idée d'invention ou de création ; il ne se borne pas à apprécier les beautés déjà créées ; bien plus, il en crée lui-même de nouvelles, et les présente sous l'aspect le plus propre à produire une vive impression sur l'esprit

des autres. Un goût délicat forme un judicieux critique; mais il faut du génie pour être orateur ou poète.

On doit encore observer que le mot génie, dans son acception ordinaire, s'étend bien au-delà des objets sur lesquels s'exerce le goût : on l'emploie pour désigner ce talent ou cette aptitude que nous avons reçue de la nature pour exceller en quelque chose. C'est ainsi que nous disons *avoir du génie pour les mathématiques*, et avoir du *génie pour la poésie, pour la guerre, pour la politique*, et même *pour les arts mecaniques*.

J'ai dit que nous devions à la nature ce talent ou cette aptitude à exceller; l'art et l'étude peuvent sans doute les perfectionner beaucoup, mais jamais ils ne les donnent. De même que le génie est une faculté plus élevée que le goût, de même aussi la nature l'a répandu d'une main plus avare. On rencontre souvent des personnes douées d'un excellent goût pour tout ce qui est relatif aux beaux-arts, c'est-à-dire pour la musique, la poésie, la peinture et l'éloquence tout à la fois; mais il est bien plus rare d'en trouver une qui possède à elle seule tous ces talens, ou pour mieux dire, il ne s'en est jamais trouvé. Un génie, en quelque sorte universel, qui annonce pour tous les arts une égale disposition, n'en portera vraisemblablement aucun à la perfection. On remarque en général, et ceci souffre peu d'exceptions, que lorsque les efforts de l'esprit sont dirigés vers un seul objet, exclusivement à tous les autres, on peut avec raison espérer qu'on atteindra la perfection, quel que soit l'objet de ces efforts. C'est par leur convergence sur un seul point que les rayons produisent un feu plus

intense. J'ai voulu faire cette observation à cause de sa grande importance pour les jeunes gens ; elle les engage à distinguer avec soin et à suivre avec ardeur la carrière que la nature leur a ouverte.

Du génie pour un art, comme je l'ai déjà dit, suppose toujours du goût; et il est clair que le perfectionnement du goût contribue aux progrès du génie, et épure ses productions. A mesure que le goût d'un orateur ou d'un poète devient plus délicat, il lui est plus facile de remplir ses ouvrages de beautés parfaites ; cependant un poète ou un orateur peuvent avoir bien plus de génie que de goût, c'est-à-dire que leur génie peut être grand et hardi, lorsque leur goût n'est ni délicat ni pur. C'est ce qui arrive fréquemment à l'époque où les arts sont encore dans l'enfance, époque où souvent le génie déploie toute sa vigueur et remplit ses compositions du feu le plus vif; tandis que le goût, qui a besoin d'être guidé par l'expérience, et se perfectionne bien plus lentement, est encore loin d'avoir acquis sa maturité. Homère et Shakespeare viennent à l'appui de ce que j'avance : on trouve dans leurs ouvrages admirables des passages d'une rudesse et d'une grossièreté que leur aurait appris à éviter le goût plus délicat des écrivains postérieurs, quoique le génie de ces écrivains soit bien inférieur à celui de ces grands hommes. Comme la perfection à laquelle nous pouvons atteindre a ses limites, c'est apparemment une loi de notre nature qu'il ne soit pas donné au même homme de mettre dans ce qu'il exécute de la vigueur et de l'énergie, et d'atteindre en même temps à ces grâces délicates et recherchées qui caractérisent la dernière

perfection ; tandis que d'un autre côté, le goût de ces grâces secondaires, dans ceux qui le possèdent, n'est presque jamais accompagné de l'élévation et de la force.

Après avoir défini la nature du goût, après avoir fait connaître le caractère et l'importance de la critique, et établi la distinction qui existe entre le goût et le génie, je vais actuellement rechercher les causes du plaisir que le goût nous procure. Ici s'ouvre autour de nous une vaste enceinte dans laquelle sont compris tous ces plaisirs que l'on appelle ordinairement plaisirs de l'imagination : soit que nous les devions à la présence des objets eux-mêmes tels que les a créés la nature, ou seulement à leur imitation ou à leur description. Mais il n'est pas nécessaire au but que je me suis proposé de passer tous ces objets en revue ; nous ne devons nous occuper que du plaisir produit par l'art d'écrire et de parler, qui est le sujet principal de ces Lectures. Mon seul dessein est d'entrer dans quelques développemens sur les plaisirs du goût en général, et d'insister d'une manière plus particulière sur les caractères du beau et du sublime.

Nous sommes encore bien loin d'avoir réduit en système le sujet qui nous occupe. M. Addison, le premier, fit à cet égard quelques recherches dans son Essai sur les Plaisirs de l'Imagination, inséré dans le vi^e volume du Spectateur ; il a rangé ces plaisirs sous trois chefs principaux, la beauté, la grandeur et la nouveauté. Si ses réflexions à ce sujet ne sont pas très-profondes, elles sont au moins agréables et instructives, et il lui reste le mérite d'avoir ouvert un sentier ignoré jusque-là. Les progrès que l'on a faits

depuis dans cette partie intéressante de la critique philosophique ne sont pas fort considérables, quoique quelques écrivains ingénieux s'en soient occupés; cela vient sans doute de cette délicatesse et de cette subtilité qui caractérisent les impressions que nous recevons du goût. Ce sont des sujets séduisans à traiter; mais ils nous échappent quand nous voulons les saisir et les soumettre à l'analyse. Il est déjà très-difficile de définir tous les objets à qui nous savons être redevables de ce plaisir, et de les classer d'une manière distincte. Si nous voulons ensuite aller plus loin et rechercher les causes efficientes du plaisir que ces mêmes objets nous font éprouver, c'est alors que nous nous perdons tout-à-fait. L'expérience nous apprend par exemple que, dans les corps, certaines formes nous semblent plus belles que d'autres; en réfléchissant davantage nous trouvons que c'est à cause de leur régularité ou de leur variété gracieuse qu'elles nous semblent belles; mais si nous voulons faire un pas de plus, et pénétrer la cause pour laquelle cette régularité ou cette variété produisent dans notre esprit le sentiment de la beauté, nous n'en pouvons donner que les raisons les plus insuffisantes. La nature semble avoir couvert d'un voile impénétrable ces premiers élémens de nos sensations intérieures.

Ce qui cependant doit nous consoler, c'est que si la cause première de ces sensations nous est inconnue, du moins nous saisissons souvent leur cause finale. En entamant cette matière nous ne pouvons nous empêcher de remarquer quelle haute idée le pouvoir de l'imagination et du goût nous laisse concevoir de la

bonté du Créateur. C'est évidemment pour augmenter la sphère de nos jouissances qu'il nous a accordé ces deux belles facultés; et ces jouissances sont les plus pures et les plus innocentes que nous puissions goûter. Rien ne manquait aux besoins de notre existence, lors même que l'ouïe et la vue n'eussent servi qu'à distinguer les objets extérieurs, sans produire en nous ces sensations de grandeur et de beauté qui nous causent un plaisir si vif. La grâce et la magnificence que l'auteur de la nature a répandues avec profusion sur ses ouvrages, pour multiplier nos plaisirs, sont un des témoignages les plus authentiques de sa bienveillance et de sa bonté. Cette pensée, que M. Addison a émise le premier, le docteur Akenside l'a heureusement développée dans son poème sur les plaisirs de l'imagination:

« Non content de soutenir la vie de l'homme par des « alimens variés, tu as permis que, par une sorte d'il- « lusion de nos sens admirables, la nature fût belle à « nos yeux et harmonieuse à nos oreilles. »

Je commencerai par quelques observations sur le genre de plaisir que nous font éprouver le sublime et la grandeur, qui doivent l'un et l'autre faire ici le sujet d'une dissertation de quelque étendue. J'adopte cette marche, parce que ce plaisir a un caractère plus particulier et plus distinct qu'aucun autre de ceux qui trouvent leur source dans l'imagination, et qu'il a un rapport plus direct avec l'objet principal de ces Lectures. Pour plus d'ordre, je traiterai d'abord de la grandeur et du sublime dans les objets extérieurs, et j'y consacrerai la fin de cette séance. L'art de décrire ces mêmes objets, ou ce qu'on appelle ordinairement le sublime

dans le style, sera le sujet de la séance suivante.

J'établis une différence entre la grandeur dans les objets tels qu'ils se présentent à nos yeux, et la description de cette même grandeur, quoique plusieurs critiques, inattentivement, je pense, les aient confondues ensemble; et, de plus, je considère les expressions *grandeur* et *sublime* comme synonymes ou à bien peu près; s'il est possible de faire quelque distinction entre elles, c'est en prenant le mot *sublime* pour exprimer la grandeur portée à son plus haut degré (1).

Le langage ne peut rendre que très-difficilement l'impression que fait sur nous la vue des objets grands et sublimes, mais chacun s'en forme une idée. Elle consiste dans une espèce d'admiration, dans une sorte d'épanchement de notre esprit; notre âme est transportée au-dessus d'elle-même, remplie d'un degré de surprise et d'étonnement qu'on ne peut exprimer. Cette émotion est délicieuse, sans doute, mais elle est d'une nature grave; et, lorsqu'elle est forte, elle a quelque chose d'imposant et de solennel qui approche de l'austérité; bien différente en cela de l'émotion vive et gaie que produisent les objets qui ne sont que beaux.

La forme la plus simple sous laquelle nous puissions apprécier la grandeur dans les objets, est celle d'une étendue immense, d'une vaste plaine, par exemple, dont l'œil n'aperçoit pas les bornes, ou bien encore de

(1) Voyez *A philosophical Inquiry into the origin of our ideas, of the sublime and beautiful.* — Le docteur Gérard sur le goût, sect. 2. — *Elements of criticism*, chap. IV.

la voûte céleste et de l'océan illimité. Tout ce qui est vaste fait naître l'impression du sublime. Il faut remarquer cependant que l'étendue en longueur ne produit pas une aussi forte impression que la même étendue en hauteur ou en profondeur. Quoique une immense plaine soit un grand objet, néanmoins une haute montagne au sommet de laquelle se portent nos regards, un précipice effroyable ou une tour imposante au bas desquels notre vue se plonge, ont plus de grandeur encore. La grandeur dans le firmament vient à la fois de sa hauteur et de son étendue; et, dans l'océan, elle vient moins de son étendue que de son éternel mouvement et de la force irrésistible de cette immense masse d'eau. Partout où il s'agit d'espace, il n'y a pas de grandeur s'il n'y a pas étendue en une dimension quelconque. Faites qu'un objet n'ait plus de limites, vous le rendrez sublime; voilà pourquoi l'espace infini, les nombres qu'on ne peut calculer, et l'éternelle durée, remplissent l'esprit de pensées si grandes.

D'après cette observation, quelques personnes se sont imaginé que tout ce qui est sublime trouvait sa source dans la vaste étendue ou dans l'immensité. Je ne puis être de cet avis, parce que le sublime se rencontre dans beaucoup d'objets qui n'ont aucun rapport avec l'espace, dans les sons, par exemple; le bruit du tonnerre ou du canon, le mugissement des vents, les acclamations d'une multitude, le fracas d'une cataracte, sont des objets vraiment grands et sublimes : *Et audivi quasi vocem turbæ magnæ, et sicut vocem aquarum multarum, et sicut vocem tonitruorum magnorum dicentium : alleluia.* (Ap. cap. XIX, ℣. 6.)

On peut remarquer qu'en général l'action d'une grande puissance ou d'une grande force produit en nous des idées sublimes, et peut-être en est-elle la source la plus abondante; c'est de là que naît l'impression de grandeur que produisent les tremblemens de terre, les éruptions volcaniques, les incendies immenses, les flots soulevés de l'océan, les torrens impétueux, les ouragans, le tonnerre, les éclairs, enfin toutes les grandes commotions de la nature. Rien n'est plus sublime que le pouvoir ou la force irrésistible : un fleuve dont les eaux coulent paisiblement entre leurs rives est un bel objet; mais lorsqu'elles se précipitent avec le bruit et l'impétuosité d'un torrent, l'objet devient sublime. Les poètes ont emprunté leurs plus sublimes comparaisons du lion ou des autres animaux d'une force surprenante. On voit avec plaisir un cheval de course; mais un cheval de bataille, *whose neck is clothed with thunder*(1), a quelque chose de grand que notre esprit conçoit. Le choc de deux grandes armées est ce que la puissance humaine peut produire de plus fort, et fait naître en nous une foule de pensées sublimes; aussi est-ce le spectacle le plus magnifique et le plus imposant qui puisse s'offrir aux yeux ou se peindre à l'imagination.

Je dois remarquer, pour plus de clarté, que toutes les choses solennelles, imposantes et presque terribles, comme les ténèbres, la solitude, le silence, contribuent beaucoup à produire des pensées sublimes. Quelles

(1) Nous n'avons pas osé traduire ces six mots en français; ils signifient littéralement, *dont le cou est revêtu de tonnerre.*

sont, en effet, les scènes de la nature qui élèvent davantage notre esprit, et nous impriment de plus grandes sensations? Ce n'est point un riant paysage, un champ émaillé de fleurs, une ville florissante; c'est une montagne dont les neiges blanchissent la cime, un lac silencieux, une antique forêt, un torrent qui tombe et se brise sur un rocher. Voilà aussi pourquoi les scènes nocturnes sont presque toujours sublimes. La voûte céleste, parsemée d'étoiles avec une magnifique profusion, frappe l'imagination d'une grandeur en quelque sorte plus imposante que lorsqu'elle est resplendissante des feux du soleil; l'effet que produit sur nous le son longuement prolongé d'une grosse cloche, ou la sonnerie d'une horloge, augmente du double, si c'est au milieu du calme de la nuit qu'il se fait entendre. Pour nous donner une idée plus sublime de la Divinité, on l'a souvent enveloppée de ténèbres : « Il dresse son pavillon dans l'obscurité, il habite l'é- « paisseur du nuage. » (*Psalm.*)

Eh! voyez l'Éternel
Prendre au sein de la nuit un air plus solennel :
Aux éclats de la foudre, à la voix des orages
Grondant profondément dans le sein des nuages,
Invisible et présent, sans ternir sa splendeur,
La nuit majestueuse ajoute à sa grandeur.
Paradis perdu, liv. II, trad. de DELILLE.

Voyez avec quel art Virgile s'est servi de toutes ces idées de silence, d'espace et d'obscurité, lorsqu'il fait descendre son héros dans les régions infernales, et lui révèle les mystères du grand abîme :

Dì quibus imperium est animarum, umbræque silentes,
Et Chaos, et Phlegeton, loca nocte silentia latè,

Sit mihi fas audita loqui; sit numine vestro
Pandere res altâ terrâ et caligine mersas.
Ibant obscuri, solâ sub nocte, per umbram,
Perque domos Ditis vacuas, et inania regna;
Quale per incertam lunam, sub luce maligna,
Est iter in sylvis.....

Tristes divinités du gouffre de Pluton,
Toi, lugubre Chaos, et toi noir Phlégéton!
Permettez qu'un mortel, de vos rives funèbres
Trouble le long silence et les vastes ténèbres,
Et sonde, dans ses vers noblement indiscrets,
L'abîme épouvantable où dorment vos secrets.
Tous les deux, s'avançant dans ces tristes royaumes
Habités par le vide, et peuplés de fantômes,
Marchaient à la lueur du crépuscule obscur:
Tel, lorsqu'un voile épais du ciel cache l'azur,
Au jour pâle et douteux qu'épargne un ciel avare,
Dans le fond des forêts le voyageur s'égare.

DELILLE.

Quoique ces passages soient de très-beaux exemples d'un style élevé, ce n'est pas tant à ce titre que je les ai rapportés ici, que pour montrer que les objets qu'ils nous représentent appartiennent à la classe des objets sublimes.

Un certain degré d'obscurité dans les idées et dans les expressions n'est pas défavorable au sublime, ainsi que nous l'avons déjà fait observer. L'impression que cause un objet est peut-être plus grande lorsque l'objet est moins distinct; car, ainsi qu'un auteur l'a fort ingénieusement remarqué, une idée très-claire n'est pas toujours celle qui frappe le plus vivement l'imagination; et effectivement, l'imagination, lorsqu'elle est fortement émue, ne l'est pas toujours par les objets que nous concevons le mieux. Aussi voyons-nous que

presque toutes les descriptions des êtres surnaturels ont quelque chose de sublime, quoiqu'elles ne nous laissent le plus souvent que des idées confuses. Cette sublimité vient de ce que ces descriptions font naître des idées d'un pouvoir ou d'une force supérieure qui se confondent dans une imposante obscurité. Nous en trouvons un exemple dans ce beau passage du livre de Job (chap. IV, . 15 à 17) : « In horrore visionis nocturnæ, « quando solet sopor occupare homines, pavor tenuit « me, et tremor, et omnia ossa mea perterrita sunt. Et « cum spiritus me præsente transire, inhorruerunt pili « carnis meæ. Stetit quidam cujus non agnoscebam « vultum, imago coram oculis meis, et vocem quasi « auræ lenis audivi : numquid homo, Dei comparatione « justificabitur, aut factore suo purior erit vir (1). » L'Être suprême, c'est la plus sublime de nos idées ; c'est l'objet le plus grand, c'est celui que nous concevons le moins : sa nature infinie, son éternelle durée, sa toute-puissance, surpassent notre imagination, et

---

(1) Le tableau que Lucrèce a tracé de l'empire de la superstition sur les hommes, en la représentant comme un spectre hideux, dont la tête sort des nuages pour épouvanter le genre humain; et le courage d'Épicure qui s'élève jusqu'à elle, et la brave, offrent tout ce qu'une fiction peut contenir d'obscurité imposante et de sublime :

Humanæ ante oculos fæde cùm vita jaceret
In terris, oppressa gravi sub religione,
Quæ caput à cœli regionibus ostendebat,
Horribili super aspectu mortalibus instans,
Primum Graius homo mortales tollere contra
Est oculos ausus.....

De rer. nat., lib. I.

cependant l'élèvent aussi haut qu'elle puisse atteindre. En général, tous les objets placés au-dessus de nous, ou dont nous sommes séparés par une grande distance, soit que l'espace ou le temps mesurent cette distance, ont le pouvoir de produire une forte impression, précisément parce que c'est à travers l'espace ou le temps qu'ils nous apparaissent.

Un certain désordre n'est pas du tout incompatible avec la grandeur, et même assez souvent il y ajoute encore. Il est rare que ce qui est strictement régulier et méthodique soit en même temps sublime. Nous ne voyons que des limites, nous nous sentons resserrés de toutes parts, l'espace manque au développement de notre âme. L'exacte proportion des parties constitue presque toujours la beauté; le sublime dédaigne cette proportion. Une masse énorme de rochers entassés confusément et jetés au hasard par la main de la nature, offre à notre esprit un bien plus grand spectacle que s'ils avaient été disposés avec la plus parfaite symétrie.

Dans les faibles efforts de l'homme pour produire des objets sublimes (je dis faibles, comparativement à la puissance de la nature), il s'attache davantage à la grandeur des dimensions. Un monument ne peut faire naître d'idées sublimes s'il n'est à la fois vaste et élevé. Il y a aussi en architecture une espèce de grandeur, qu'on appelle grandeur de manière, et qui consiste principalement à présenter l'objet sous un point de vue tel, que toute l'impression qu'il doit produire soit une et entière. Une gothique cathédrale rappelle des idées de grandeur par sa situation, sa hauteur, son obscu-

rité imposante, sa masse, son antiquité et les siècles qu'elle doit traverser encore.

Il nous reste à faire mention d'un genre particulier de sublime que l'on peut appeler le sublime sentimental ou moral. Il a sa source dans l'exercice de nos facultés intellectuelles, dans nos propres affections ou dans les actions de nos semblables. Tout ce qui offre ce genre de sublime, ou au moins presque tout, est compris sous les noms de magnanimité ou d'héroïsme, et produit en nous un effet absolument semblable à celui des grands spectacles de la nature, c'est-à-dire qu'il nous remplit d'admiration et transporte notre âme au-dessus d'elle-même. Un bel exemple en ce genre, cité par tous les critiques français, est le célèbre *qu'il mourût* de Corneille, dans la tragédie d'Horace. Pendant le combat fameux entre les Horaces et les Curiaces, le vieil Horace apprend que deux de ses fils ont été tués, et que le troisième a pris la fuite : d'abord il se refuse à le croire ; rendu certain du fait, cette conduite infâme du seul fils qui lui reste le transporte d'indignation ; on lui demande ce qu'il eût voulu que fît ce guerrier qui avait à lui seul trois ennemis à combattre, *qu'il mourût*, répond-il. C'est ainsi que, lorsque l'on demanda à Porus, fait prisonnier par Alexandre après une honorable défense, comment il voulait être traité, il répondit, *en roi*. César dit au pilote qui, pendant une tempête, refusait de le recevoir dans sa barque, *quid times? Cæsarem vehis*. Voilà de beaux exemples du sublime de sentiment. Lorsqu'au milieu d'une situation importante et périlleuse, nous voyons un homme inébranlable et se fiant à lui-même, ne se laisser aller ni

à l'emportement, ni à la crainte ; lorsque nous le voyons animé par quelque grande affection qui le place au-dessus de l'opinion publique, de l'intérêt privé, du danger, de la mort même, nous sommes alors émus d'un sentiment sublime (1).

La vertu est naturellement la source la plus abondante du sublime moral : cependant nous le rencontrons quelquefois encore là où elle n'existe pas, ou du moins où elle ne se laisse presque pas apercevoir, comme lorsque nous sommes témoins de tout ce que peuvent l'énergie et la force de l'âme. Il nous est impossible, par exemple, de refuser notre admiration à un conquérant superbe, à un conspirateur audacieux, quoique nous soyons bien loin de les applaudir (2).

Je viens de rapporter un assez grand nombre d'exemples où se rencontrent le sublime dans les objets inani-

---

(1) Nous rencontrons, dans le passage suivant du docteur Akenside, sur les plaisirs de l'imagination, un exemple du sublime physique et du sublime moral :

« Jette tes regards sur toute la nature ; vois ces planètes, ces « soleils et ces brillantes sphères exécutant de toute éternité « leur révolution dans le vide immense : dis si ces pompeuses « scènes et cette majesté étonnante enflamment autant ton « âme et l'élèvent à d'aussi hautes pensées que la vue de Bru- « tus, après le coup fatal qu'il vient de porter à César. Il se « lève resplendissant de gloire au milieu de ses concitoyens ; « semblable au maître du tonnerre, il étend son bras terrible, « agite son poignard tout sanglant, appelant à haute voix Cicé- « ron, qu'il proclame le père de la patrie sauvée. Le tyran est à « ses pieds couché dans la poussière, et Rome est affranchie. »

(2) Silius Italicus s'est efforcé de nous donner une grande idée d'Annibal, en nous le représentant comme environné de ses

més, et le sublime dans les affections dont la nature a placé le germe dans nos cœurs. L'émotion qu'ils nous font éprouver est la même, quoique les objets qui la produisent soient bien différens. Ici s'élève la question de savoir s'il nous est donné de découvrir, dans ces objets divers, une qualité fondamentale et commune à tous, que nous puissions désigner comme la cause de cette émotion toujours semblable qu'ils impriment à notre âme. L'on a formé là-dessus un grand nombre d'hypothèses, et jusqu'ici, toutes m'ont paru peu satisfaisantes. Quelques-uns ont pensé que les grandes dimensions jointes à la simplicité étaient directement ou indirectement la cause fondamentale du sublime, quel-

---

victoires au lieu de gardes. Ce poète s'adresse ainsi à un citoyen qui a formé le projet d'assassiner le héros au milieu d'un festin:

> Fallit te mensas inter quod credis inermem
> Tot bellis quæsita viro, tot cædibus armat
> Majestas æterna ducem. Si admoveris ora
> Cannas, et Trebiam ante oculos trasymenaque busta,
> Et Pauli stare ingentem miraberis umbram.

On trouve dans un orateur français une pensée à peu près du même genre : « Il se cache, mais sa réputation le découvre; « il marche sans suite et sans équipage, mais chacun dans « son esprit le place sur un char de triomphe. On compte en « le voyant les ennemis qu'il a vaincus, non pas les serviteurs « qui le suivent. Tout seul qu'il est, on se figure autour de « lui ses vertus et ses victoires qui l'accompagnent. Moins il « est superbe, plus il devient vénérable. » — Fléchier, Oraison funèbre de M. de Turenne.

Ces deux passages sont plus brillans que sublimes; le premier manque de justesse dans la pensée; l'expression dans l'autre n'est pas assez simple.

que part qu'il puisse se rencontrer; mais nous avons vu que les dimensions étaient seulement particulières à une certaine classe d'objets sublimes, à laquelle nous ne pouvons rapporter toutes les autres sans donner à ce mot le sens le plus forcé. L'auteur des *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées, concernant le sublime et le beau,* à qui nous sommes redevables d'une foule de pensées originales et ingénieuses sur ce sujet, avance en théorie générale que la terreur est la source du sublime, et que rien n'est empreint du caractère sublime que ce qui peut produire des impressions de douleur ou de crainte. Il est bien vrai que quelques objets propres à inspirer la terreur sont extrêmement sublimes, et que la grandeur se lie très-bien avec l'idée du péril. Quoique l'auteur (dont au reste je partage toujours la manière de voir) développe ce système avec assez de clarté, il me semble cependant pousser un peu trop loin sa théorie, lorsqu'il nous représente le sublime comme n'existant que dans les modifications diverses des sentimens de peine ou de danger. Le véritable sentiment du sublime est bien différent de ces sortes d'impressions, et quelquefois même il leur est tout-à-fait étranger. Un spectacle peut être imposant sans avoir rien de terrible; tel est le magnifique aspect d'une plaine immense, ou d'un beau ciel chargé d'étoiles; telles sont un grand nombre d'affections morales qui ravissent notre admiration. Il arrive bien souvent encore qu'il n'y a aucune espèce de grandeur dans ce qui est douloureux ou terrible. L'amputation d'un membre ou la morsure d'un serpent sont des choses auxquelles on ne peut penser sans frémir, mais

où l'on ne trouve rien que l'on puisse appeler sublime. Je suis porté à croire que la puissance et la force accompagnées ou non de terreur, employées soit à nous défendre, soit à nous effrayer, ont plus de titres à être considérées comme la base du sublime, que tout ce dont il a été question jusqu'ici. J'ai toujours remarqué que dans tout ce qui m'a paru sublime, il entrait quelque idée de puissance, d'énergie et de force, soit parce que cette idée est inséparable du sublime en lui-même, soit parce que nous ne pouvons nous dispenser d'associer à l'objet qui nous paraît sublime l'idée d'un pouvoir supérieur qui a dû concourir à sa production. Cependant je ne donne pas cette opinion comme une théorie générale; il me suffit d'avoir fait connaître en quoi consiste le sublime et dans quels objets on peut le rencontrer. Je désire avoir établi sur cette matière des principes assez sûrs pour qu'ils puissent nous guider dans les recherches attentives que nous allons faire sur le sublime dans le style et la composition.

LECTURE IV.

DU SUBLIME DANS LE STYLE.

Après avoir traité de la grandeur et du sublime dans les objets extérieurs, il semble que nous soyons naturellement conduits à nous occuper des descriptions de ces mêmes objets, ou de ce que l'on appelle le sublime dans le style. On observera peut-être que j'entame ce

sujet un peu trop promptement; mais comme le sublime est le genre de style qui doit le moins aux ornemens factices de la rhétorique, nous avons plus de motifs pour nous en occuper ici qu'en aucune autre partie de nos Lectures suivantes.

Presque aucune des expressions qui appartiennent à l'art de la critique n'a été appliquée plus malencontreusement, et employée dans un sens plus obscur ou plus vague que celle de *sublime*. Tout le monde connaît les Commentaires de César et le style dans lequel ils sont écrits, style si remarquable par sa simplicité, sa pureté et son élégance, mais plus loin du sublime que celui d'aucun ouvrage classique; cependant un critique allemand, Jean-Guillaume Bergerus, qui écrivait en 1720, a cité les Commentaires de César comme le plus parfait modèle de sublime, et a composé un volume *in-4°* intitulé : *De naturali pulchritudine orationis*, dans la seule intention de prouver que cet ouvrage renferme les exemples les plus complets de toutes les règles du sublime de Longin. Je rapporte ce fait comme la preuve la plus frappante de la confusion des idées sur ce sujet. Ce qui mérite véritablement le nom de sublime dans le style, est la description d'objets ou l'expression de sentimens qui, par leur nature, sont déjà sublimes, lorsque cette expression ou cette description sont telles qu'elles produisent en nous l'effet que les objets et les sentimens mêmes pourraient produire. Mais le mot sublime s'emploie encore dans un sens très-indéterminé, je dirais même tout-à-fait impropre; c'est lorsqu'il signifie l'excellence d'une composition, soit que cette composi-

tion ait quelque chose de grand en elle-même, ou qu'elle possède, dans la perfection, quelque genre de beauté, comme la grâce, l'élégance. C'est en ce sens que l'on dit que les Commentaires de César sont sublimes, comme on le dirait d'un sonnet, d'une pastorale, d'une tendre élégie, et de l'Iliade d'Homère. C'est ainsi que l'on confond les mots dans leur usage, et que l'on ne sait pas déterminer le genre ou le caractère d'une composition.

Je voudrais ne pas être obligé de dire que le célèbre critique Longin, dans son traité sur ce sujet, a trop souvent pris le mot sublime dans ce sens impropre que nous venons d'indiquer. Il commence, il est vrai, par en donner la définition la plus juste en disant que « c'est « ce qui transporte notre âme au-dessus d'elle-même, « et la remplit d'une joie orgueilleuse comme si elle « avait produit ce qu'elle vient d'entendre. » Mais il s'écarte fréquemment de cette définition pour regarder comme sublime tout ce qui plaît dans une belle composition. Aussi beaucoup de passages qu'il cite comme des exemples de sublime ne sont que des modèles d'élégance, qui n'ont pas le moindre rapport avec le sublime : témoin la fameuse ode de Sapho, sur laquelle il disserte fort longuement. Il porte à cinq les sources du sublime : la première est la hardiesse ou la grandeur dans les pensées ; la seconde, le pathétique ; la troisième, l'emploi convenable des figures ; la quatrième, l'usage des tropes et des expressions riches ; la cinquième, la construction harmonieuse des mots. Voilà le plan que devait suivre un auteur qui se proposait de publier un traité de rhétorique ou des beautés du

style en général, et non celui de l'auteur d'un traité du sublime ; car de ces cinq divisions, les deux premières (la hardiesse et la grandeur dans les pensées, et quelquefois le pathétique ou l'expression énergique des passions) ont seules un rapport immédiat avec l'objet du livre ; les trois autres, les tropes, les figures et l'harmonie, n'en ont pas plus avec le style sublime qu'avec toute autre espèce de style, et peut-être même bien moins encore, parce que le style sublime se passe mieux d'ornemens qu'un autre. Il s'ensuit que ce n'est pas dans cet écrivain que nous devons chercher une idée claire et précise sur la matière qui nous occupe. Je ne voudrais pas cependant que l'on crût que par cette censure je veuille rabaisser le mérite de son traité, car je ne connais aucun critique ancien ou moderne qui discerne avec plus de goût les beautés les plus délicates du style, et son style à lui-même est excellent et quelquefois sublime. Mais comme son ouvrage sert en tout lieu de règle, je devais faire connaître ma façon de penser sur le genre d'utilité qu'on peut en retirer. Il faut le consulter, non pour apprendre à connaître le sublime, mais pour avoir des idées générales sur les différens genres de beautés dans le style.

Je reviens actuellement à ce qu'on doit véritablement appeler le sublime dans la composition. Il a toujours sa source dans la nature même de l'objet décrit : si cet objet qui s'offre à notre vue ou tombe sous quelques-uns de nos sens ne peut faire naître en nous des idées grandes, élevées, imposantes, idées auxquelles nous avons donné le nom de sublimes, quelque belle qu'en soit la description, jamais elle ne sera empreinte de ce

noble caractère. Ainsi se trouve exclus de ce rang tout ce qui n'est que beau, agréable et gracieux. Il ne suffit pas en second lieu qu'un objet soit sublime en lui-même, il doit encore nous être présenté sous le jour le plus favorable pour produire une impression vive et profonde ; il doit être décrit avec force, avec précision et avec simplicité. Ces qualités sont dues surtout à l'émotion que produit sur le poète ou l'orateur l'objet qu'ils décrivent, ainsi qu'à l'énergie et à la chaleur avec lesquelles ils conçoivent l'idée sublime qu'ils veulent exprimer. Si leur âme reste languissante, ils ne parviendront jamais à émouvoir. Comme sur ce sujet les exemples sont absolument nécessaires, j'en vais rapporter qui prouveront l'importance des principes que je viens de poser.

C'est, en général, chez les auteurs les plus anciens que nous devons chercher les exemples les plus frappans du sublime. Je penche à croire que les premiers siècles du monde, aussi bien que des mœurs que la civilisation n'avait point encore polies, furent très-favorables aux émotions sublimes. C'est alors que le génie de l'homme fut plus livré à l'admiration et à l'étonnement. A l'aspect d'objets toujours nouveaux, toujours étrangers, son imagination travailla, ses passions s'exaltèrent ; il pensa et s'exprima avec autant de hardiesse que de franchise. Avec les progrès de la société, le génie et les mœurs éprouvèrent un changement qui les porta plus vers l'exactitude et la précision que vers l'énergique et le sublime.

De tous les ouvrages anciens et modernes, ce sont les Écritures sacrées qui nous offrent les plus beaux

exemples du sublime. Les idées qu'on y rencontre sur la Divinité sont merveilleusement nobles, tant par la grandeur du sujet que par la manière avec laquelle il est présenté à notre imagination. En effet, quelle réunion d'idées imposantes et sublimes sur l'apparition du Tout-Puissant dans ce passage du 17e psaume : « In tribu-« latione meâ invocavi Dominum et ad Deum meum « clamavi, et exaudivit de templo sancto suo vocem « meam, et clamor meus in conspectu ejus introivit « in aures ejus. Commota est et contremuit terra, fun-« damenta montium conturbata sunt et commota sunt, « quoniam iratus est eis. Ascendit fumus in irâ ejus, « et ignis à facie ejus exarsit; carbones succensi sunt « ab eo. Inclinavit cœlos et descendit; et caligo sub « pedibus ejus. Et ascendit super Cherubim et volavit : « ascendit super pennas ventorum. Et posuit tenebras « latibulum suum, in circuitu ejus tabernaculum ejus; « tenebrosa aqua in nubibus aeris. »

Le succès avec lequel les circonstances de ténèbres et de terreur sont employées ici pour augmenter l'effet du sublime, vient à l'appui des principes que nous avons précédemment établis. Le passage suivant du prophète Habacuc est du même genre : « Stetit et « mensus est terram. Aspexit et dissolvit gentes : et « contriti sunt montes sæculi. Incurvati sunt montes « mundi, ab itineribus æternitatis ejus. — Viderunt te « et doluerunt montes; gurges aquarum transiit. De-« dit abyssus vocem suam, altitudo manus suas leva-« vit. » (*Hab.*, cap. III, ℣. 6 à 10.)

Le bel exemple emprunté à la Genèse par Longin : « Dixit Deus : fiat lux, et facta est lux » (cap. I, ℣. 3),

ne mérite pas le reproche que j'ai fait à quelques-uns de ceux que cite cet auteur d'être étrangers au sujet qu'il traite. Cette expression est véritablement sublime, et le sublime vient de l'idée imposante que l'on se forme de la grandeur d'un pouvoir qui se manifeste avec autant de rapidité. On trouve une pensée du même genre supérieurement développée dans le passage suivant d'Ésaïe : « Hæc dicit Dominus redemptor tuus, « et formator tuus ex utero : ego sum Dominus, fa- « ciens omnia, extendens cœla solus, stabiliens ter- « ram, et nullus mecum. — Qui dico profundo : de- « solare, et flumina tua arefaciam. — Qui dico Cyro : « pastor meus es, et omnem voluntatem meam com- « plebis. — Qui dico Jerusalem, ædificaberis; et tem- « plo, fundaberis. » (Cap. XXIV, ℣. 24, 27 et 28.) Il y a, dans le Psalmiste, un passage qui mérite aussi d'être cité : « Dieu apaise le courroux des mers et le tumulte « du peuple. » Avoir rapproché deux objets aussi pleins de grandeur que le courroux des flots et le tumulte du peuple, qui offrent assez de rapports pour que l'imagination les associe naturellement; les avoir tous deux représentés comme soumis au même moment à la volonté de l'Être suprême, c'est produire l'effet le plus noble et le plus beau.

Homère a été, dans tous les siècles et par tous les critiques, admiré comme un poète sublime; il doit presque toute sa grandeur à cette naïve simplicité qui caractérise sa manière. La vigueur, le feu, la rapidité qu'il met dans ses descriptions de bataille, offrent aux lecteurs de l'Iliade de fréquens exemples du style sublime. L'intervention des dieux ajoute beaucoup de

noblesse à ces scènes gracieuses; aussi Longin recommande surtout ce passage du 15e livre, où Neptune, sur le point de se jeter dans la mêlée, fait trembler les montagnes sous ses pas et pousse son char sur les flots de l'Océan. Minerve, dans le 5e livre, s'armant pour le combat, et Apollon, dans le 15e livre, à la tête des Troyens, jetant avec son égide la terreur parmi les Grecs, sont aussi des exemples de sublime. L'apparition des habitans du ciel ajoute beaucoup à l'effet des descriptions de batailles. Dans le 20e livre, où les dieux, partagés entre les Grecs et les Troyens, combattent pour les deux armées, le poète semble avoir rassemblé tous ses efforts pour donner à sa description une magnificence imposante. La nature entière paraît émue, Jupiter fait retentir son tonnerre du haut des cieux, Neptune frappe la terre de son trident; les vaisseaux, les villes, les montagnes, sont secoués; le centre de la terre frémit; Pluton s'élance de son trône, il craint que les secrets des régions des morts ne se découvrent aux yeux des mortels. Le passage suivant mérite d'être rapporté :

Αὐτὰρ ἐπεὶ μεθ' ὅμιλον Ὀλύμπιοι ἤλυτον ἀνδρῶν
Ὦρτο δ' Ἔρις κρατερὴ, λαοσσόος αὖε δ' Ἀθήνη, —
Αὖε δ' ἄρης ἐτέρωθεν, ἐρεμνῇ λαίλαπι ἶσος,
Ὀξὺ χατ' ἀκροτάτης πόλεως τρώεσσι κελεύων
Ὡς τοὺς ἀμφροτέρους μάκαρες θεοὶ ὀτρύνοντες
Συμβαλον, ἐν δ' αὐτοῖς ἔριδα ῥήγνυντο βαρεῖαν
Δεινὸν δ' ἐβροντήσε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε
Ὑψόθεν· αὐτὰρ ἔνερθε Ποσειδάων ἐτίναξε
Γαῖαν ἀπειρεσίην, ὀρέων τ' αἰπεινὰ κάρηνα.
Πάντες δ' ἐσείοντο πόδες πολυπιδάκου Ἴδης

Καὶ Κορυφαὶ, Τρώων τε πόλις, καὶ νῆες Αχαιῶν
Ἔδδεισεν δ' ὑπένερθεν ἄναξ ἐνέρων, Αἰδωνεὺς
Δείσας δ' ἐκ θρόνου ἆλτο, καὶ ἴαχε· μὴ οἱ ὕπερθε
Γαῖαν ἀναῤῥήξειε Ποσειδάων ἐνοσίχθων,
Οἰκία δὲ θνητοῖσι καὶ ἀθάνατοισι φανείη
Σμερδαλὲ, εὐρώεντα, τάτε συγέουσι θεοὶ περ'
Τόσος ἄρα κτύπος ὦρτο θεῶν ἔριδι ξυνιόντων.

« Cependant les habitans de l'Olympe descendent « au milieu des combattans : la fureur des discordes se « réveille. Pallas fait retentir sa voix. Mars, semblable « à la tempête, pousse les Troyens au combat. Ainsi « les dieux, abandonnant leur fortuné séjour, excitent « les deux partis, et se confondent dans la mêlée. « Cependant le père des dieux et des hommes fait en- « tendre le bruit formidable de son tonnerre, Nep- « tune frappe la terre ; le mont Ida, et Troie, et les « vaisseaux des Grecs ont tremblé. Le roi des enfers « épouvanté s'élance de son trône ; il s'écrie, et croit « que Neptune, sous les coups de son trident, va dé- « couvrir aux hommes et aux immortels ses secrètes « demeures, demeures effroyables que les dieux mê- « me ne pourront voir sans horreur. »

Les ouvrages d'Ossian, comme j'aurai plus loin occasion de le prouver, sont remplis de traits sublimes. Les sujets de ces poèmes, et le style dans lequel il écrivait, y prêtaient beaucoup. Il a cette manière grande et imposante des anciens temps ; il dédaigne tout ornement superflu, et présente ses images avec cette concision rapide qui fait sur notre âme une si profonde impression. Chez les poètes des siècles policés on trouve plus de grâces et de correction dans le style,

une proportion plus exacte dans les parties, une narration plus savamment conduite; c'est au milieu de scènes riantes et de sujets agréables que l'on emploie avec le plus de succès les ornemens brillans et le style enjoué; mais les grandes catastrophes d'une nature sauvage ou d'un peuple barbare, les rochers, les torrens, les vents en fureur, les combats, inspirent le sublime qui s'allie naturellement avec le ton grave et solennel de l'auteur de Fingal : « Tels de noirs orages « s'élancent de deux montagnes retentissantes; ainsi « s'avancent les deux héros. Tels deux torrens écumeux « se précipitent du haut des rochers, se rencontrent, se « mêlent, et roulent ensemble dans la plaine leurs « ondes bouillonnantes; ainsi, à la tête de leurs ba- « taillons, se heurtent Lochlin et Inisfail, tous deux « farouches, tous deux terribles, et faisant retentir les « airs du choc de leur armure; les chefs cherchent les « chefs, les soldats joignent les soldats, l'acier ré- « sonne sur l'acier, les casques volent en éclats, le « sang coule à grands flots, et fume sur la terre. « Le fracas de la bataille est semblable à celui des va- « gues de l'Océan furieux, ou au dernier éclat de la « foudre. Les clameurs des combattans s'élèvent jus- « qu'au sommet des monts, comme le tonnerre gronde « pendant la nuit, lorsqu'une nuée éclate sur les « flancs de Cona, et que les voix de mille génies re- « tentissent au milieu des tourbillons de vents. » Jamais on n'employa d'images plus imposantes et plus sublimes pour exprimer la terreur des combats.

J'ai rapporté ces exemples pour prouver combien la concision et la simplicité étaient essentielles au style

sublime. Je mets la simplicité en opposition avec les ornemens affectés et prodigués à l'excès, et la concision avec les ornemens superflus. Je vais tâcher d'expliquer pourquoi, sans concision ou simplicité, il n'y a presque jamais de sublime. L'émotion que nous fait éprouver un objet grand et noble élève notre âme au-dessus d'elle-même; tant que dure cette émotion, nous jouissons d'une espèce d'enthousiasme; mais l'âme néanmoins tend sans cesse à retomber dans sa situation ordinaire. Aussi quand un écrivain nous a élevé, ou tâche de nous élever à cette hauteur, s'il multiplie les mots inutiles, s'il surcharge d'ornemens l'objet sublime qu'il nous présente, si même il en ajoute un seul qui soit inférieur à l'image principale, il change de ton; alors notre esprit tendu se relâche, le sentiment a perdu toute sa vigueur; le beau peut se retrouver encore, mais le sublime n'existe plus. Lorsque César dit au pilote qui craignait de mettre en mer avec lui pendant une tempête : « Quid times? Cæsa-« rem vehis; » nous sommes frappés de la courageuse audace du héros plein de confiance en sa cause et en sa fortune. Ce peu de mots suffit pour produire en nous une forte impression. Lucain juge à propos de développer et d'orner cette pensée. Voyez comme chaque fois qu'il la retourne elle s'éloigne du sublime, jusqu'à ce qu'enfin elle ne soit plus qu'une déclamation boursoufflée :

Sperne minas, inquit, pelagi, ventoque furenti
Trade sinum; Italiam, si cœlo autore recusas
Me, pete; sola tibi causa hæc est justa timori,
Vectorem non nosse tuum; quem numina nunquàm

Destituunt; de quo malè tunc fortuna meretur,
Cùm post vota venit. Medias perrumpe procellas,
Tutelâ secure meâ. Cœli iste fretique,
Non puppis nostræ, labor est. Hanc Cæsare pressam
A fluctu defendet onus; nam proderit undis
Ista ratis. — Quid tantâ strage paretur
Ignoras? Quærit pelagi cœlique tumultu
Quid præstet fortuna mihi.

Pharsal. lib. v, v. 578.

C'est à cause de cette grande importance de la simplicité et de la concision que je considère la rime dans la poésie anglaise, sinon comme tout-à-fait incompatible avec le sublime, au moins comme très-défavorable à son expression. L'élégance contrainte du vers rimé, la douceur affectée des sons qui se répondent régulièrement de deux en deux à la fin de chaque ligne, peuvent très-bien produire une sensation agréable, mais détruisent l'énergie du sublime, que tendent encore à affaiblir les expressions superflues dont le poète est souvent obligé de se servir pour remplir la rime. L'on a, dans tous les siècles, admiré comme essentiellement sublime la description que fait Homère du signe par lequel le maître des dieux fait trembler le ciel; en voici la traduction littérale : « Il dit; et, abaissant « ses noirs sourcils, il fait un mouvement terrible, qui « agite les célestes cheveux de sa tête immortelle; le « vaste Olympe en est ébranlé. » Voici comme Pope développe cette pensée :

He spoke; and awful bends his sable brows,
Il dit, et imposans relève ses noirs sourcils,
Shakes his ambrosial curls, and gives the nod,
secoue ses ambrosiens cheveux, et donne le signe

The stamp of fate, and sanction of a God.
qui est le sceau du destin et la sanction d'un Dieu.
High heaven with trembling the dread signal took,
le élevé ciel avec tremblement le redoutable signal a compris
And all Olympus to its centre shook.
et tout l'Olympe à son centre a été secoué.

Cette image a trop d'étendue; on a voulu l'embellir, mais on n'est parvenu qu'à l'affaiblir considérablement. Le 3e vers « *The stamp of fate, and sanction* « *of a God,* » est un pur remplissage qui n'a d'autre motif que la rime, car il interrompt la description, et ôte à l'image sa clarté. Ce n'est encore que par complaisance pour la rime que l'on a représenté Jupiter agitant ses cheveux avant de faire le signe : « *Shakes* « *his ambrosial curls, and gives the nod,* » ce qui est puéril et dénué de sens; tandis que, dans l'original, le mouvement de ses cheveux est l'effet produit par le signe, et forme dans la description une circonstance heureuse et pittoresque (1).

Notre vers blanc, par sa liberté, sa hardiesse et sa variété, est infiniment plus favorable à tous les genres de poésies sublimes que le vers rimé. La preuve la plus convaincante nous en est offerte par Milton, l'auteur dont le génie est le plus éminemment sublime. C'est surtout dans les premier et second livres du Paradis perdu que ce beau génie se déploie. Je citerai pour exemple ce fameux tableau où il nous représente Satan paraissant après sa chute à la tête de l'armée infernale :

He, above the rest,
In shape and gesture proudly eminent,

(1) *Voyez* Webb, sur les beautés de la poésie.

Stood like a tower : his form had not yet lost
All her original brightness, nor appeared
Less than archangel ruined; and the excess
Of glory obscured : as when the sun, new risen,
Looks through the horizontal misty air,
Shorn of his beams; or, from behind the moon,
In dim eclipse, disastrous twilight sheds
Or half the nations, and with fear of change
Perplexes monarchs. Darken'd so, yet shone
Above them all th' archangel.....

Au-dessus de leur foule immense, mais docile,
Satan, comme une tour, élève un front tranquille;
Lui seul, ainsi qu'en force, il les passe en grandeur :
Son front, où s'entrevoit son antique splendeur,
D'ombres et de lumière offre un confus mélange;
Et, si c'est un débris, c'est celui d'un archange,
Qui, lumineux encor, n'est plus éblouissant.
Vers l'horizon obscur, tel le soleil naissant
Jette à peine, au milieu des vapeurs nébuleuses,
De timides rayons et des lueurs douteuses;
Ou tel, lorsque sa sœur offusque ses clartés,
Pâle, et portant le trouble aux rois épouvantés,
Il épanche à regret une triste lumière,
Des désastres fameux sinistre avant-courrière;
Mais à travers la nuit qui nous glace d'effroi,
Tous les astres encor reconnaissent leur roi,
Tel se montre Satan; tel son éclat céleste,
Tout éclipsé qu'il est, éclipse tout le reste.

DELILLE.

Mille sources de sublime s'offrent dans ce passage. Le principal objet est essentiellement grand; c'est une nature supérieure, déchue, il est vrai, mais qui se soulève contre le malheur qui l'accable. Cet objet est ennobli par cette belle comparaison que l'on en fait avec l'astre du jour dont une éclipse altère l'éclat. Ces images de changement, de trouble, de ténèbres, de terreur,

qui produisent si sûrement des émotions sublimes, forment l'ombre du tableau, et le tout est exprimé dans un style poétique à la fois facile, naturel, simple, mais surtout magnifique.

J'ai dit que la concision et la simplicité étaient inséparables du style sublime; dans la définition que j'ai donnée de ce genre de style, j'ai ajouté que la force était une autre qualité indispensable. Une description est presque toujours forte si elle est concise; cependant il faut encore un choix de circonstances telles qu'il en résulte que l'objet se trouve présenté sous l'aspect le plus frappant. Car chaque objet a différens points de vue (si je puis parler ainsi), sous lesquels il peut nous être offert suivant les circonstances où on le place, et il nous semblera sublime ou trivial, suivant que ces circonstances, plus ou moins bien choisies, seront par elles-mêmes ou sublimes ou triviales. C'est en cela que consiste le grand art de l'écrivain, mais c'est là aussi que réside toute la difficulté du style sublime. Si une description trop vague est dénuée de détails, l'objet faiblement éclairé ne produit sur le lecteur qu'une légère impression, ou même n'en produit pas du tout; il est absolument dégradé si l'un de ces rapports sous lesquels il est présenté est ridicule ou bas.

Un ouragan, une tempête, par exemple, sont, dans la nature, des objets sublimes; mais pour que leur description soit aussi sublime, ce n'est pas assez d'employer de ces mots par lesquels on exprime ordinairement la violence d'un orage, ou de décrire ses effets ordinaires, comme de renverser des arbres, ou d'abattre des maisons; il faut encore les peindre avec quel-

ques-unes de ces circonstances grandes et imposantes qui frappent l'imagination. C'est ce que Virgile a fait d'une manière si heureuse dans le passage suivant :

Ipse pater, mediâ nimborum in nocte, coruscâ
Fulmina molitur dextrâ, quo maxima motu
Terra tremit; fugêre feræ, et mortalia corda
Per gentes humilis stravit pavor; ille flagranti
Aut OEtho, aut Rhodopen, aut alta Ceraunia telo
Dejicit.

Georg. lib. I.

Le roi des dieux s'assied sur le trône des airs ;
La terre tremble au loin sous son maître qui tonne ;
Les animaux ont fui ; l'homme éperdu frissonne ;
L'univers ébranlé s'épouvante..... Le dieu
De Rhodope et d'OEthos réduit la cime en feu.

DELILLE.

Chaque trait de cette noble description est le fruit d'une imagination frappée et animée de la grandeur du sujet. S'il se trouve dans ce passage une tache légère, c'est dans ce vers qui suit immédiatement ceux que je viens de citer.

Ingeminant austri, et densissimus imber.
L'air vomit tous ses flots, tous les vents se confondent,

vers où, ce me semble, on passe trop brusquement d'une image si sublime à celle d'une grande pluie et des mugissemens du vent du sud. Cela montre combien il est souvent difficile de descendre avec grâce, sans paraître tomber.

La haute importance de la règle que je viens d'établir sur le choix convenable des détails dans les descriptions sublimes, n'a pas été, je crois, assez appréciée jusqu'à présent. Cette règle est cependant si bien fondée

sur la nature, qu'il est fatal de s'en écarter. Lorsque le beau est le seul but que se propose un écrivain, ses descriptions peuvent n'être pas parfaites sans cesser pour cela d'être belles; le lecteur peut glisser sur quelques traits déplacés ou de mauvais goût qui déparent plus ou moins l'ouvrage, mais les émotions gaies ou agréables que l'on a voulu inspirer se retrouvent encore. Il en est bien autrement pour le sublime; ici la moindre chose qui prête à la plaisanterie suffit pour détruire toute l'illusion. Cela vient de la nature même de l'émotion que tend à produire une description sublime, émotion qui ne peut souffrir rien de médiocre, ni subsister dès qu'elle s'affaiblit. Il faut que nous soyons transportés. La plus légère tache dans le tableau nous fait détourner les yeux avec dégoût. Nous nous efforçons de nous élever à la hauteur de l'écrivain, notre imagination s'anime et s'exalte; si, au milieu de ce transport, vous l'abandonnez tout à coup, elle retombe, et la secousse qu'elle éprouve est pénible. Lorsque, dans le combat des anges, Milton les représente arrachant des montagnes qu'ils se lancent les uns aux autres, il n'y a dans son écrit, comme l'observe M. Addison, aucune circonstance qui ne soit évidemment sublime :

Aussi prompts que la foudre, ils volent, et leurs bras
Des monts déracinés emportent les éclats :
Torrens, fleuves, rochers, forêt majestueuse,
Arment de leurs débris leur rage impétueuse.
Juge de leur terreur, quand, des monts et des bois
Emportant dans nos mains l'épouvantable poids,
Nous fondîmes sur eux.....

Trad. de Delille.

Le poète Claudian, au contraire, dans un fragment sur la guerre des géans, a su rendre burlesque et ridicule cette même idée, qui, par sa nature, est si grande, en introduisant dans sa description cette seule circonstance d'un géant qui, ayant chargé le mont Ida sur ses épaules, a, pendant qu'il est dans cette posture, une rivière qui lui coule le long du dos. Il y a aussi dans Virgile une description qui, sous le même rapport, mérite quelque reproche de la part de la critique; c'est celle de l'éruption du mont Etna, sujet qui, pour un poète, prêtait assurément beaucoup à une description sublime :

Horrificis juxtà tonat Ætna ruinis,
Interdumque atram prorumpit ad æthera nubem
Turbine fumantem piceo, et candente favillâ;
Adtollit globos flammarum, et sidera lambit:
Interdum scopulos, avulsaque viscera montis
Erigit eructans, liquefactaque saxa sub auras
Cum gemitu glomerat, fundoque exæstuat imo.

Æneid. lib. III, v. 571.

Mais par d'autres orages
L'épouvantable Etna trouble, en grondant, ces lieux;
Bientôt déploie en l'air des colonnes de feux;
Tantôt des profondeurs de son horrible gouffre,
De flamme, et de fumée, et de cendre, et de soufre,
Dans le ciel obscurci lance d'affreux torrens;
Tantôt, des rocs noircis par ses feux dévorans,
Arrachant les éclats de ses voûtes tremblantes,
Vomit, en bouillonnant, ses entrailles brûlantes.

DELILLE.

Après de magnifiques images le poète finit par personnifier la montagne: *Eructans viscera cum gemitu;* « Vomit, en bouillonnant, ses entrailles fumantes. »

Cette comparaison de la montagne avec une personne ivre ou malade dégrade la noblesse de la description. C'est en vain que l'on dit que le poète fait ici allusion à la fable d'Encelade étendu sous l'Etna, et suppose que ce sont les mouvemens et les convulsions du géant qui occasionnent ce bruit effroyable. Virgile avait à décrire un objet sublime, et les idées que peut naturellement fournir l'éruption d'un volcan sont infiniment plus majestueuses que les éructations d'un géant, quelque énorme qu'il puisse être. Nous pouvons mieux apprécier le peu de noblesse de l'image qui nous est ici présentée, en jetant un coup d'œil sur le poème de sir Richard Blackmore, qui, par une perversité de goût inimaginable, a précisément choisi cette idée pour le trait le plus saillant de sa description; en sorte que, comme l'observe fort plaisamment le docteur Arbuthnot dans son traité *on the art of Sinking* (1), il a représenté la montagne comme saisie d'un accès de colique :

« L'Etna et tous les volcans se sentent dévorés par « le feu des tempêtes qui grondent et bouillonnent dans « leur sein. Des tranchées et des douleurs violentes les « déchirent; ils exhalent leur peine en gémissemens ter- « ribles, et, répandant autour d'eux leurs effroyables « vomissemens, ils couvrent la terre de leurs entrailles « fondues. »

De semblables exemples montrent jusqu'à quel point le sublime dépend d'un choix heureux de circonstan-

(1) Littéralement, de l'art de tomber; c'est-à-dire, de l'art d'écrire d'une manière basse ou ridicule.

ces, et avec quelle attention on doit se garder de celles qui, en rappelant tant soit peu une idée basse, ou seulement une idée puérile ou déplacée, changent la nature de l'émotion que l'on veut produire.

Si l'on demande maintenant quelles sont les véritables sources du sublime, je répondrai qu'il faut les chercher dans la nature. Ce n'est point en courant après les tropes, les figures, et toutes les fleurs de la rhétorique, qu'on peut espérer de le rencontrer; non, il dédaigne presque toujours les ornemens raffinés de l'art; il peut venir de lui-même, mais il ne faut pas qu'on le cherche; il doit être le fruit d'une imagination fortement émue.

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.

Toutes les fois que la nature vous offre un objet grand et imposant, toutes les fois qu'un sentiment noble et magnanime se présente à votre imagination, si vous pouvez en être fortement ému, et exprimer avec chaleur et énergie ce que vous ressentez, vous parviendrez au sublime. Voilà quelles en sont les véritables sources. Pour bien juger d'un trait frappant dans une composition de quelque genre qu'elle soit, nous devons examiner la nature de l'émotion qu'il nous fait éprouver; et si cette émotion a quelque chose d'élevé, de solennel, d'imposant, nous pouvons prononcer hardiment que ce trait est sublime.

D'après ce que je viens de dire sur la nature du sublime, on peut conclure que l'émotion qu'il produit ne peut pas être de longue durée. Aucun effort de génie n'est capable de soutenir l'âme à une hauteur si fort

au-dessus de sa situation ordinaire, vers laquelle elle tend sans cesse à retomber. Toute l'habileté d'un écrivain ne pourrait suffire à remplir un ouvrage de longue haleine d'une suite non interrompue d'idées sublimes. Tout ce que nous pouvons espérer, c'est que, semblable à un éclair, ce feu de l'imagination brillera de temps à autre pour disparaître. Ces éclats du génie percent plus souvent et se montrent bien plus vifs dans Homère et Milton que dans tous les autres poètes ; quelquefois aussi Shakespeare est véritablement sublime, mais aucun auteur ne l'est toujours. Quelques-uns, il est vrai, par la hauteur et la noblesse de leurs pensées, par le grand nombre de belles idées dont ils composent leurs ouvrages, tiennent continuellement l'esprit du lecteur sur un ton voisin de celui du sublime ; ce mérite les rend en un sens dignes du nom d'écrivains sublimes, et c'est à ce rang que nous devons élever Démosthènes et Platon.

Toutefois, ce qu'on appelle style sublime est quelquefois un fort mauvais style, qui n'a absolument rien de commun avec le véritable sublime. Quelques personnes croient que des mots pompeux, des épithètes accumulées, une espèce d'enflure dans les expressions, enflure qui consiste dans l'emploi de termes plus élevés que ceux du langage ordinaire, contribuent à produire le sublime, ou bien sont le sublime lui-même ; aucune idée n'est plus fausse. On ne trouve rien de semblable dans les exemples de sublime que j'ai cités. « Dixit Deus : fiat lux, et facta est lux. » Voilà ce qui plaît et transporte. Mettez à la place ce qu'on appelle communément le style sublime : « L'arbitre sou-

« verain du monde, d'un seul mot de sa toute-puis-« sance, commanda que la lumière éclairât la nature, » et, comme l'a judicieusement observé Boileau, le style s'élève, mais la pensée tombe. En général, chez tous les bons écrivains, c'est dans la pensée qu'est le sublime, et non dans les mots ; et quand par elle-même la pensée est véritablement noble, il est presque toujours facile de la revêtir d'expressions dignes d'elle. Le sublime rejette les mots dont le sens est louche, bas ou trivial, mais il n'est pas moins l'ennemi de l'enflure. Le vrai secret d'être sublime est d'exprimer de grandes pensées avec un petit nombre d'expressions bien claires. On trouvera sans exception que les écrivains les plus sublimes sont les plus simples dans leur style, et lorsque vous rencontrerez un auteur qui affecte de se parer de mots très-pompeux, et qui s'efforce sans cesse d'embellir son sujet en multipliant les épithètes, vous pourrez soupçonner que, faible dans ses pensées, il ne cherche à se soutenir qu'à l'aide de l'expression.

On peut porter un jugement également défavorable sur cet appareil pénible que quelques écrivains introduisent dans un passage ou dans une description qu'ils veulent rendre sublime ; ils appellent l'attention de leurs lecteurs, ils invoquent leur muse, ou se répandent en exclamations vagues et insignifiantes sur la grandeur, l'horreur ou la majesté du sujet sur lequel ils vont écrire.

Addison est tombé dans une faute du même genre en décrivant la bataille de Blenheim.

« Mais, ô ma muse, quels accens pourras-tu trouver « pour chanter ces troupes furieuses au milieu des com-

« bats ? Je crois entendre le bruit confus des tambours, « les acclamations des vainqueurs se mêlant aux cris « douloureux des mourans. »

Une introduction de cette espèce est un effort pénible de l'écrivain pour émouvoir et lui-même et son lecteur, tandis que son imagination languit énervée. Il emprunte une chaleur fictive pour suppléer à celle que la nature lui a refusée. Par cette observation, néanmoins, je ne prétends pas faire la censure de l'ouvrage de M. Addison, où se trouvent beaucoup de passages d'un très-grand mérite ; la belle comparaison de son héros avec l'ange qui, assis sur un tourbillon de vent, dirige la tempête, est surtout une image magnifique.

Il y a principalement deux défauts qui sont bien opposés au sublime, je veux dire la froideur et l'enflure. La froideur, dans un écrivain, dégrade un objet ou un sentiment sublimes en eux-mêmes par l'idée peu noble qu'il en conçoit, ou parce qu'il les exprime d'une manière triviale, obscure ou ridicule. Cela découvre un dénuement total, ou du moins une grande pauvreté de génie. On en trouve de fréquens exemples rapportés avec une gaîté originale dans un petit poème (1) joint aux œuvres de Dean Swift, exemples empruntés presque tous à S. Richard Blackmore. J'ai eu occasion d'en citer un en parlant de la description du mont Etna, il serait inutile d'en ajouter d'autres.

L'enflure consiste à placer avec effort un objet vulgaire ou trivial au-dessus du rang qu'il occupe, pour

(1) *The art of sinking.*

tâcher de l'élever jusqu'au sublime ; ou à porter un objet sublime au-delà des bornes imposées par la nature ou la raison. Les écrivains de génie tombent quelquefois dans cette erreur trop commune en perdant inconsidérément de vue le caractère spécifique du sublime. C'est ce qu'on appelle faire du galimatias ou du phébus. Shakespeare, ce génie à la fois si grand et si inégal, n'en est pas toujours exempt, et l'on en rencontre beaucoup trop dans les tragédies de Dryden et de Lee.

Je ne pousserai pas plus loin mes observations sur le sublime ; j'ai dû en traiter avec quelque étendue à cause de sa grande importance dans le style soigné, et parce qu'il m'a semblé que les critiques n'avaient pas encore émis, sur ce sujet, des idées assez claires et assez précises.

Avant de terminer cette lecture, j'ai à faire une remarque dont je désire que l'on se ressouvienne dans la suite, parce que je l'aurai faite ici une fois pour toutes. C'est à l'égard des exemples de fautes, ou plutôt, de taches ou d'imperfections que j'ai rapportés dans cette Lecture, exemples que j'ai choisis, et que je continuerai à choisir parmi les écrivains les plus célèbres. Ce n'est pas que mon intention soit de porter atteinte à leur célébrité. J'aurai assez d'autres occasions de rendre une égale justice aux beautés qu'ils nous offrent. On ne déprécie pas un ouvrage pour y remarquer quelques défauts. Il me serait, il est vrai, plus aisé de tirer des exemples de traits ou de passages fautifs parmi les mauvais écrivains ; mais on y ferait peu attention si je les prenais dans des ouvrages que personne ne lit. Je crois en outre que la méthode que j'ai adoptée contribuera à

faire lire les bons auteurs avec plus de plaisir, en mettant mieux en évidence leurs beautés et leurs fautes, et en invitant à n'imiter et à n'admirer que ce qui en est vraiment digne.

LECTURE V.

DE LA BEAUTÉ ET DES AUTRES PLAISIRS QUE PROCURE LE GOUT.

Comme le sublime est un genre particulier de composition, et qu'il forme un des plus beaux attributs de l'éloquence et de la poésie, il fallait en parler avec quelque étendue. Un assez grand nombre des autres plaisirs qui naissent du goût n'ayant pas un rapport si direct avec le but de ces Lectures, il n'est pas nécessaire de nous en occuper d'une manière aussi particulière. Je ferai seulement quelques observations sur la beauté, d'abord parce que le sujet en lui-même est curieux, ensuite parce qu'il est propre à perfectionner le goût, et à nous faire apprécier ce que peut avoir de gracieux une description soit en vers soit en prose (1).

Après le sublime, c'est à la beauté que l'imagination doit ses plus agréables jouissances. L'émotion qu'elle produit est bien différente de celle que le sublime fait

(1) *Voyez* Recherches sur la beauté et la vertu, par Hutchinson. — Sur le goût, par Gérard, chap. III. — Recherches sur l'origine et les idées du sublime et du beau. — Élémens de critique, chap. III. — Le Spectateur, vol. 6. — Essai sur les plaisirs du goût.

naître ; cette émotion est plus paisible, plus agréable, plus suave ; elle n'élève pas autant l'esprit, mais elle le place dans une situation très-douce. Le sublime engendre un sentiment trop violent pour être durable ; le plaisir que donne la beauté peut subsister long-temps. Celle-ci est l'apanage d'un bien plus grand nombre et d'une telle variété d'objets, que les impressions qu'elle produit diffèrent, non-seulement par leur degré de vivacité, mais encore par leur nature. Aussi, peu de mots ont un sens plus vague que celui de beauté. On l'applique à presque tous les objets extérieurs qui flattent l'œil ou l'oreille, à un grand nombre d'expressions gracieuses dans le style, à quelques affections de l'âme, et même à certaines choses qui n'appartiennent qu'aux sciences abstraites. On dit journellement un bel arbre ou une belle fleur, un beau poème, un beau caractère, un beau théorême en mathématiques.

On peut déjà prévoir qu'il est très-difficile, et peut-être même qu'il est impossible, de distinguer entre tant d'objets divers, quelle est la qualité commune à tous, à laquelle tous sont redevables du don de plaire. Les objets auxquels on donne le nom de beau sont si différens, que ce n'est pas en vertu d'une même qualité que tous possèdent, qu'ils nous plaisent, mais à cause de la diversité des principes qui constituent la nature humaine. L'agréable sensation que tous ces objets produisent est à peu près toujours la même, et c'est pour cela que l'on a donné à tous l'épithète de beau ; mais les causes de cette sensation sont bien différentes les unes des autres.

Quelques écrivains ingénieux ont indiqué d'une ma-

nière hypothétique la qualité fondamentale du beau, et l'on a surtout désigné comme telle l'uniformité dans la variété. Je conçois que cette définition est satisfaisante si l'on considère la beauté dans certaines figures; mais si nous voulons l'appliquer à des objets d'une autre espèce, comme aux couleurs et aux mouvemens, nous verrons qu'elle ne leur convient en aucune manière; et même sous le rapport de la forme extérieure on ne peut pas soutenir que la beauté est en proportion du mélange de la variété et de l'uniformité; car quelques objets nous plaisent beaucoup par la seule raison qu'ils sont parfaitement uniformes, et d'autres au contraire parce qu'ils sont variés jusqu'à la confusion. Laissant de côté tous ces systèmes, je me propose de passer successivement en revue les différentes classes d'objets dans lesquels la beauté est le plus sensible, et j'indiquerai, autant qu'il sera en mon pouvoir, les causes particulières de la beauté de chacun.

La couleur est un genre de beauté bien simple, et c'est, par cela même, celui dont il convient de parler le premier. Ici l'on ne peut indiquer comme fondement de la beauté ni la variété, ni l'uniformité, ni aucun principe que je connaisse. Nous ne pouvons lui assigner d'autre cause que la structure de notre œil, qui nous détermine à recevoir avec plus de plaisir la sensation de certaines parties du rayon lumineux, et nous voyons en conséquence que, comme cet organe varie chez différentes personnes, les couleurs favorites de ces mêmes personnes varient également. Il est probable qu'une certaine association d'idées a quelquefois beaucoup d'influence sur le plaisir que les couleurs

nous procurent. Le vert, par exemple, peut nous sembler plus agréable, parce qu'il se lie dans notre imagination à des scènes ou à des aspects champêtres; le blanc nous rappelle l'innocence, et le bleu la sérénité du ciel. Indépendamment de ces associations d'idées, nous devons encore observer à l'égard des couleurs, que les plus belles sont en général les plus tendres, et non celles qui jettent un éclat très-vif; telles sont les couleurs dont la nature a paré ses productions, et que l'art s'efforce en vain d'imiter, comme le plumage de quelques espèces d'oiseaux, la corolle des fleurs, et cette magnifique variété de nuances que le ciel nous offre au lever et au coucher du soleil. C'est dans ces objets que la beauté des couleurs déploie toute sa richesse; aussi furent-ils toujours, et partout, le sujet favori des descriptions poétiques.

Après les couleurs, nous allons nous occuper des formes des corps. Elles nous offrent des beautés plus complexes et plus variées. Chez elles, la régularité est une première cause de beauté. Une forme régulière est celle qui nous paraît établie d'après certaines règles, et dans la disposition des parties de laquelle il n'y a ni incertitude, ni confusion. C'est ainsi qu'en fait de belles formes, un cercle, un carré, un triangle, un hexagone, flattent l'œil par leur régularité. Il ne faut cependant pas en conclure que toutes plaisent en proportion même de cette régularité, ou que c'est à elle qu'on doive rapporter la seule ou la principale cause de leur agrément : une certaine variété gracieuse semble au contraire embellir davantage les objets; aussi la recherche-t-on bien plus dans les ouvrages destinés seule-

ment à plaire aux yeux. Je penche même à croire que la régularité n'a de charmes pour nous que parce qu'elle s'associe mieux avec les idées de justice, de convenance et d'utilité, qui ont toujours bien plus de rapports avec la proportion et l'ordre qu'avec la confusion. Il est manifeste que la nature, le plus gracieux sans doute de tous les artistes, semble, dans celles de ses productions qui ne sont faites que pour l'ornement, avoir à dessein négligé la régularité pour ne songer qu'à la variété. La distribution des appartemens, les portes, les fenêtres sont disposées, d'après des proportions régulières, en cubes ou en parallélogrammes; voilà pourquoi elles plaisent aux yeux, mais elles plaisent parce qu'étant destinées à un usage particulier, cette forme les rend plus propres à remplir leur destination. Les plantes au contraire, les fleurs, les feuilles, sont variées à l'infini. Un canal qui se prolonge en ligne droite est une figure insipide en comparaison des sinuosités d'une rivière. Les figures coniques et pyramidales ont leur beauté; cependant des arbres qui conservent en s'élevant leur irrégularité naturelle, sont bien plus beaux que ceux que l'on a taillés en cônes ou en pyramides. Les appartemens d'une maison doivent être distribués régulièrement pour la commodité de ceux qui les habitent; mais un jardin, qui n'a que l'agrément pour objet, serait pitoyable s'il y avait dans la division de ses parties la même régularité que dans un bâtiment.

M. Hogarth, dans son analyse sur la beauté, observe que les figures déterminées par des lignes courbes sont en général plus belles que celles que déterminent des angles et des lignes droites. Il y a selon lui deux lignes

dont l'agrément des formes dépend essentiellement, et il appuie cette proposition d'un nombre très-considérable d'exemples : l'une est la ligne ondoyante, c'est-à-dire une courbe qui se replie en arrière et en avant, à peu près comme la lettre S; il l'appelle ligne de beauté, et prouve que la nature s'en est maintes fois servi dans les coquillages, les fleurs et dans les autres productions qui ne semblent faites que pour la parer; c'est aussi celle que les peintres et sculpteurs emploient dans leurs figures d'ornement. L'autre ligne, qu'il appelle la ligne de la grâce, est cette même ligne courbe appliquée (1) aux corps solides, et l'un des exemples qu'il en donne est celui de la vis sans fin d'un tourne-broche; il indique aussi les colonnes torses et les cornes contournées. Dans tous les exemples qu'il rapporte, la variété est tellement unie à la beauté, qu'il semble n'être pas tombé dans une grande erreur lorsqu'il dit que l'art de produire de belles formes est l'art de les varier heureusement. Quant à la ligne courbe, qui est la ligne favorite des peintres, elle tire son plus grand agrément du changement continuel de sa direction, qui n'a pas cette roideur de la régularité non interrompue d'une ligne droite.

Le mouvement est encore une autre source de beautés qui diffèrent de celles que nous offrent les figures. Il plaît par lui-même, et les corps en mouvement, *cæteris paribus*, ont quelque chose de plus flatteur que ceux qui restent en repos. Les mouvemens modérés et doux appartiennent seuls à la beauté; la rapi-

(1) Il y a dans le texte *twisted*, tordu autour.

dité ou la violence, comme la chute d'un torrent, sont le partage du sublime. Le mouvement d'un oiseau qui se balance dans l'air est charmant; la rapidité d'un éclair qui sillonne le ciel nous étonne et nous éblouit; mais nous devons ici remarquer que les sensations du beau et du sublime ne sont pas toujours tellement distinctes, qu'elles ne puissent quelquefois se rapprocher beaucoup l'une de l'autre. Un cours d'eau paisible, par exemple, est un des beaux objets que la nature puisse offrir à notre vue; mais s'il se gonfle et forme une immense rivière, le beau se perd insensiblement dans le sublime. Un jeune arbre est très-beau, un vieux chêne dont les branches s'étendent au loin est imposant et noble. Le calme d'une belle matinée est beau, le profond silence de la nuit est sublime. Mais, pour revenir à la beauté dans les mouvemens, je crois qu'on doit, en général, admettre que le mouvement en ligne droite est moins beau que celui qui s'exécute dans une direction ondoyante ou circulaire, et que le mouvement en élévation est plus agréable que celui qui se fait de haut en bas. Les ondulations de la flamme ou de la fumée sont infiniment agréables, et c'est ici que la ligne ondoyante de M. Hogarth est véritablement une cause de beauté. Cet artiste observe fort ingénieusement que les mouvemens les plus ordinaires et les plus indispensables de la vie s'exécutent par tous les hommes en ligne droite, ou d'après la direction la plus simple; mais que ceux qui n'ont que l'ornement ou la grâce pour objet s'exécutent en ligne courbe : observation qui n'est pas indigne de fixer l'attention de ceux qui veulent agir ou déclamer avec grâce.

Quoique la couleur, la forme et le mouvement soient chacun une cause particulière de beauté, on les trouve souvent réunis dans un même objet; ils contribuent alors à rendre la beauté plus grande et plus complexe. C'est ainsi que, dans les fleurs, les arbres et les animaux, nous sommes charmés à la fois et de la délicatesse des couleurs, et de la grâce des contours, et de l'aisance des mouvemens. Quoique chacune de ces qualités produise une sensation agréable, ces sensations ont entre elles tant d'analogie, qu'elles se mêlent et se confondent en une perception générale de beauté que nous attribuons à l'objet tout entier, parce que c'est en lui que nous croyons en voir la cause; car nous regardons toujours la beauté comme une qualité inhérente à l'objet qui en produit en nous l'agréable sensation; c'est en quelque sorte une auréole qui l'environne. L'objet dans lequel se trouvent réunies plus de beautés diverses est, peut-être, un paysage riche et varié; l'œil y distingue des tapis de verdure, des arbres et des fleurs répandus de toutes parts, une rivière, des bestiaux; si à tout cela se joint encore quelque production de l'art analogue au genre du paysage, comme un pont sur la rivière, la fumée des cabanes qui s'élève au milieu des arbres, et, dans le lointain, une belle fabrique éclairée par le soleil levant, alors nous jouissons pleinement de cette sensation charmante et délicieuse qu'il n'appartient qu'à la beauté de produire. C'est à saisir les beautés de détails de scènes aussi magnifiques, que ceux qui veulent les décrire en vers doivent exercer leur œil et leur goût.

La beauté de la physionomie de l'homme est plus

compliquée qu'aucune de celles dont nous avons parlé jusqu'à présent ; on y trouve réunies la beauté des couleurs dans les nuances délicates du teint, et la beauté des formes dans les contours des divers traits de la figure. Mais le principal agrément de la physionomie est dû à cette expression mystérieuse dans laquelle viennent se peindre les qualités de l'âme, comme le bon sens, la gaîté, l'esprit, la candeur, la bienveillance, la sensibilité, et les autres affections les plus douces. Combien de fois arrive-t-il que la conformation de certains traits se lie dans notre esprit avec certaines qualités morales ? Que ce soit l'instinct ou l'expérience qui nous conduisent à ce rapprochement, et nous apprennent à voir l'âme empreinte sur la physionomie, c'est ce qu'il n'entre point dans notre sujet d'examiner, et ce n'est pas d'ailleurs une question facile à résoudre. Il est certain et reconnu que ce qui caractérise surtout la beauté de la physionomie de l'homme, est ce qu'on appelle l'expression, cette image où se peignent les dispositions de l'esprit et du cœur.

Ceci nous conduit à observer qu'il y a certaines qualités de l'âme exprimées, soit par la physionomie, soit par le langage, soit par les actions, qui produisent en nous une sensation semblable à celle que fait naître la beauté. Nos qualités morales peuvent être partagées en deux grandes divisions : dans l'une se placent ces hautes vertus qui exigent de nous des efforts extraordinaires, et s'exercent dans les dangers et les souffrances ; tels sont l'héroïsme, la magnanimité, le mépris des plaisirs et celui de la mort ; ces vertus, comme je l'ai

prouvé dans la Lecture précédente, excitent des émotions grandes et sublimes. L'autre division comprend toutes les vertus sociales, celles qui sont paisibles et douces, comme la passion, la bonté, l'amitié, la générosité; elles produisent des sensations agréables si analogues à celles de la beauté dans les objets extérieurs, que, quoiqu'elles soient d'une nature un peu plus élevée, on peut, sans leur rien faire perdre, les ranger dans la même classe.

Un autre genre de beauté, qui diffère de tous ceux qui viennent de fixer notre attention, se rencontre dans l'art qui conçoit ou exécute, ou, en d'autres termes, provient du discernement des moyens employés pour parvenir à une fin; ou encore de la proportion respective des parties qui doivent former un tout. Ainsi, en considérant la structure d'un arbre ou d'une plante, nous remarquons comme toutes ses parties, les racines, la tige, l'écorce et les feuilles, sont disposées pour l'accroissement et la nourriture du végétal; ou bien encore, si nous examinons les membres et les autres organes d'un animal vivant, ou quelque étonnante production des arts, comme un navire, une horloge, ou quelque autre machine délicate et compliquée, le plaisir que nous cause la vue de ces objets est entièrement fondé sur le sentiment de la beauté, et néanmoins diffère entièrement de celui que produit la beauté des couleurs, des formes, des variétés, et des autres objets dont nous nous sommes occupés précédemment. Lorsque je regarde une montre, par exemple, si la boîte en est bien gravée et d'un travail exquis, j'éprouve l'impression de beauté dont

j'ai parlé d'abord, et j'admire des couleurs brillantes, un fini superbe, et des formes agréables et gracieuses; mais lorsque j'examine les ressorts et les rouages, et que j'en observe le mécanisme intérieur, le plaisir que j'éprouve alors vient de ce que je pense à cet art admirable qui fait concourir à un seul but un si grand nombre de parties diverses et compliquées.

Cette espèce de sentiment de la beauté a sur la plupart de nos idées une influence très-étendue. C'est lui qui nous fait apercevoir une beauté dans l'ordonnance des portes, des fenêtres, des arches, des colonnes, et des différens ordres d'architecture. Supposez que les décorations d'un monument soient en elles-mêmes d'une élégance et d'une grâce parfaites; si cependant elles n'ont point de rapports avec l'ensemble ou la destination de l'édifice, elles perdent toute leur beauté, et choquent la vue autant que le feraient des objets hideux. Des colonnes torses, par exemple, peuvent, sans doute, être employées comme ornemens; mais, attendu qu'elles paraissent faibles, elles produisent un effet fâcheux lorsqu'on les destine à soutenir, dans un bâtiment, la partie la plus massive, et qui semble exiger le support le plus solide. Nous ne pouvons jeter les yeux sur un ouvrage quel qu'il soit, sans être portés, par une association naturelle d'idées, à réfléchir sur le dessein de l'auteur, sur le but qu'il s'est proposé, et conséquemment à examiner jusqu'à quel point les parties sont en rapport avec ce but. Lorsque nous saisissons nettement ces rapports, l'ouvrage alors nous semble avoir quelque beauté; mais il nous en paraît immanquablement dépourvu, lorsque ces mêmes rapports

n'existent point. Ce sentiment que nous avons des convenances et des proportions occupe un assez haut rang parmi nos perceptions pour déterminer, jusqu'à un certain point, nos autres idées sur la beauté. C'est une observation que je me hâte de faire, parce qu'elle est de la plus grande importance pour tous ceux qui se livrent à l'étude de la composition. Car, dans un poème épique, dans une haute narration, dans un discours, dans quelque ouvrage de génie que ce soit, nous cherchons toujours la convenance des moyens entre eux, et leurs rapports avec le but que nous soupçonnons l'auteur d'avoir voulu atteindre. Quelque riches que soient les descriptions, quelque élégantes que soient les figures, si elles sont déplacées, si elles ne forment pas des parties proportionnées à l'ensemble de l'ouvrage, si elles n'ont aucun rapport avec le sujet principal, elles perdent toute leur beauté; bien plus, de belles qu'elles étaient, elles deviennent ridicules. Ce sentiment de convenance et de justesse a tant de pouvoir sur nous, qu'il donne une apparence étrange et disgracieuse à des objets qui sont beaux par eux-mêmes.

Après nous être occupés de tant de genres divers de beauté, il nous reste à faire quelques observations sur la beauté considérée dans l'art d'écrire ou de parler; et, sous ce rapport, c'est encore une expression fréquemment employée dans un sens obscur et indéterminé. On l'applique à tout ce qui plaît, au style comme aux pensées, quel que soit d'ailleurs le motif par lequel l'ouvrage plaise; et, dans le langage vulgaire, on entend indifféremment par beau poème, par

beau discours, un poème ou un discours bon ou bien fait (1). Il est évident que, dans ce sens, on ne définit pas le mérite de l'ouvrage, et que l'on n'indique pas quel est le genre de beauté qui lui est particulier. Ce mot a cependant encore une autre signification un peu plus précise; c'est lorsqu'il est employé à exprimer le caractère particulier d'un ouvrage, à désigner cette sorte de grâce et d'agrément répandus par quelques bons auteurs dans le style ou dans les pensées. Il n'indique alors ni le sublime, ni le pathétique, ni le brillant, mais seulement cette espèce d'émotion que le lecteur éprouve, émotion douce et paisible qui a beaucoup d'analogie avec celle que produit la contemplation des belles productions de la nature, qui n'enlève pas l'âme, qui ne l'agite pas violemment, mais qui répand sur l'imagination une sérénité délicieuse. M. Addison est tout-à-fait un écrivain de ce genre, et c'est le meilleur modèle que l'on puisse en citer; un autre modèle encore, c'est Fénelon, l'auteur des Aventures de Télémaque. Virgile, quoique dans quelques passages il s'élève jusqu'au sublime, est surtout remarquable par la grâce et la beauté. Parmi les orateurs, Cicéron offre plus de beautés que Démosthènes, qu'emportaient l'énergie et la véhémence de son génie.

Nous ne pousserons pas plus loin nos observations

---

(1) Il y a, dans l'anglais, *good, or well componed,* mot à mot, *bon, ou bien composé.* Il est inutile de faire sentir qu'il y a une grande différence entre la signification de ces deux épithètes, et qu'un ouvrage, pour être bon, peut n'être pas bien fait, *et vice versâ.*

au sujet de la beauté; nous l'avons suivie à travers ses formes diverses, parce qu'après le sublime, c'est la source la plus abondante des plaisirs du goût, et que d'ailleurs les recherches que l'on peut faire sur ses causes, et sur les aspects variés sous lesquels elle se présente, contribuent au perfectionnement du goût.

Mais les objets ne plaisent pas à notre imagination seulement parce qu'ils sont beaux et sublimes; on peut encore assigner d'autres causes au plaisir que nous en recevons, et c'est comme l'une de ces causes que M. Addison et quelques autres écrivains ont indiqué la nouveauté. Un objet qu'aucune qualité ne recommande d'ailleurs à notre attention, produit sur notre esprit une sensation vive et agréable, par cela seul qu'il est rare et nouveau. C'est de là que naît ce sentiment de curiosité commun à tous les mortels. Les idées ou les objets que le temps nous a rendus familiers font sur nous une impression trop faible pour donner à nos facultés un exercice qui puisse nous plaire. Des objets extraordinaires ou nouveaux, en communiquant à notre âme une impulsion qui peut n'être agréable que par sa vivacité, l'arrachent à son état d'engourdissement. Voilà pourquoi les fictions et les romans nous récréent. L'émotion produite par la nouveauté a quelque chose de plus vif et de plus piquant que celle que la beauté nous cause; mais aussi sa durée est bien plus courte: lorsqu'un objet n'a de charmes pour nous que parce qu'il est nouveau, le prestige qui l'environne est bientôt détruit.

Parmi les causes des plaisirs du goût, l'imitation se place naturellement auprès de la nouveauté. Elle est

l'origine de ce que M. Addison appelle les plaisirs secondaires de l'imagination, qui forment une classe très-étendue. Tout ce qui est imitation plaît, non-seulement celle des objets les plus nobles et les plus beaux, en rappelant à notre pensée la beauté ou la grandeur originale de ces mêmes objets; mais encore l'imitation des choses dépourvues de grandeur ou de beauté; quelquefois même nous aimons à voir la représentation de celles qui inspirent le plus de dégoût ou d'effroi.

Les plaisirs qui naissent de la mélodie et de l'harmonie appartiennent encore au goût. De toutes les sensations agréables que nous recevons de la beauté ou du sublime, il n'en est aucune à l'agrément de laquelle la musique ne puisse ajouter encore. Voilà pourquoi nous trouvons tant de charmes à la mesure des vers, et même à celle de la prose, quoique moins précise et moins facile à saisir. L'esprit, les saillies, les facéties, offrent au goût une variété inépuisable de plaisirs bien différens de ceux dont nous venons de faire mention.

Mais nous ne croyons pas qu'il soit important de pousser plus loin cet examen. J'ai établi quelques principes généraux dont il est temps de faire l'application au sujet principal de ces Lectures. Si l'on me demandait à quelle classe des plaisirs du goût, dont il vient d'être question, appartient le plaisir que nous procurent la poésie et l'éloquence, je répondrais qu'il n'appartient à aucune, et qu'il appartient à toutes. Un avantage particulier à ces arts admirables, c'est qu'ils embrassent un champ aussi riche que vaste, et qu'ils ont le pouvoir de représenter parfaitement à la pensée, non

pas une série d'objets seulement, mais tous ceux qui sont une source de plaisirs pour le goût ou pour l'imagination ; c'est-à-dire, tous ceux où se rencontrent le sublime, la beauté sous ses formes diverses, la convenance, les proportions, les sentimens moraux, la nouveauté, l'harmonie, l'esprit, la gaîté, la plaisanterie. Quelle que soit celle de ces qualités ou de ces dispositions de l'âme à laquelle notre goût nous porte à donner la préférence, nous trouvons toujours des écrivains qui ont traité les sujets qui nous plaisent le plus.

Si l'éloquence et la poésie possèdent ce bel avantage d'ouvrir un cercle immense aux plaisirs du goût et de l'imagination, c'est que, pour imiter ou décrire, elles présentent des moyens bien supérieurs à ceux que les autres arts nous fournissent. De tous les procédés que le génie a mis à la disposition de l'homme pour rappeler à la pensée l'image des objets réels, ou pour réveiller des émotions semblables à celles que ferait naître la présence même de ces objets, aucun n'a autant d'énergie et n'est d'une application plus universelle que l'écriture et le langage. Par le secours de ces heureuses inventions, le monde physique ou moral n'a rien qu'on ne puisse peindre à l'esprit avec les couleurs les plus vives et les plus frappantes. Aussi la plupart des critiques placent l'éloquence à la tête des arts imitatifs ou mimiques ; ils la comparent à la peinture et à la sculpture, et même lui accordent, en maintes occasions, une juste préférence.

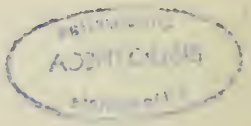
C'est Aristote qui, dans sa Poétique, a, le premier, envisagé l'éloquence sous ce rapport, et son opinion,

Universitas BIBLIOTHECA Ottaviensis

depuis cette époque jusqu'à nous, a pris sans cesse de nouvelles forces. Cependant, comme il importe essentiellement de mettre la plus grande précision dans la langue de la critique, je dois faire observer que cette manière de s'exprimer manque d'exactitude. L'art d'écrire en général, et la poésie surtout, ne peuvent pas être considérés comme des arts imitatifs. On doit faire une différence entre imiter et décrire, et ces idées ne sauraient être confondues.

L'imitation emploie des moyens qui ont avec l'objet imité quelques rapports de conformité ou de ressemblance, et qui la rendent facile à saisir pour tout le monde. C'est ainsi que s'offrent à nos yeux les tableaux et les statues. Au lieu que la description consiste à rappeler à l'esprit l'idée d'un objet au moyen de signes arbitraires et de convention, qui ne parlent qu'à ceux qui les connaissent; ces signes sont les mots et l'écriture. Les paroles, en effet, n'ont aucune espèce de ressemblance avec les pensées qu'elles expriment ou les objets qu'elles représentent; mais une statue ou une peinture en ont une très-grande avec l'original. Il est donc évident qu'il existe une immense différence entre l'imitation et la description.

Lorsque cependant un poète ou un historien introduit dans ses ouvrages des personnages qui s'expriment eux-mêmes, et que, par les paroles qu'il place dans leur bouche, il imite le langage qu'ils sont censés tenir, on peut avec un peu plus de raison donner le nom d'imitatif à l'art qu'il emploie, et le genre dramatique en est un exemple. Mais on ne peut jamais se servir de cette dénomination pour les genres narratif et des-



criptif. Qui voudra soutenir, par exemple, que la description de la tempête, dans le premier livre de Virgile, soit l'imitation d'une tempête? En effet, si l'on nous parle de l'imitation d'une bataille, nous pensons tout naturellement qu'il s'agit ou d'un combat simulé, ou d'une représentation théâtrale, et jamais il ne nous viendrait à l'esprit qu'il puisse être question des descriptions de l'Iliade. Je conviens néanmoins que l'imitation et la description concourent au même but, celui de rappeler à notre esprit l'idée d'objets qui ne sont plus sous nos yeux. Mais malgré ce point de contact, il ne faut pas perdre de vue que ces expressions ne sont pas synonymes; que pour arriver à la même fin les moyens sont bien différens, et que ces mêmes moyens ne produisent pas sur l'esprit une impression moins différente (1).

---

(1) Quoique assurément la poésie soit en elle-même plus descriptive qu'imitative, cependant elle peut, dans un certain sens, être considérée, en général, comme un art imitatif. Le but du poète (ainsi que l'a démontré le docteur Gérard dans son supplément à l'Essai sur le goût) est d'imiter, non pas les choses qui existent réellement, mais les choses qui peuvent exister dans la nature; c'est-à-dire, de représenter des événemens, des situations qui, pour n'avoir jamais existé, n'en sont pas moins très-possibles, et qui, par leur caractère de probabilité, ont avec la nature une ressemblance parfaite. C'était sans doute en ce sens qu'Aristote appelait la poésie un art imitatif. La grande supériorité de l'imitation, ou de la description poétique, sur l'imitation produite par la musique ou la peinture, a été bien prouvée par M. Harris dans son Traité sur la musique et la poésie. Le principal avantage de la poésie, ou de l'éloquence en général, est de

pouvoir suivre une action à travers tous ses développemens; tandis que, par la nature même de son art, le peintre est borné à la représentation d'une seule circonstance. Il est vrai que ce seul moment qu'il a choisi pour être le sujet de son tableau, on peut dire qu'il le représente d'une manière bien plus frappante que ne le pourraient faire le poète et l'orateur, parce qu'il met sous nos yeux jusqu'aux moindres particularités de l'événement à l'instant où il arrive, et telles qu'elles sont présentées par la nature; tandis que le langage est obligé de les rappeler successivement, et au moyen de détails qu'il faut employer au risque de devenir ennuyeux; et quelquefois, pour éviter de l'être, on devient obscur. Mais le peintre, étroitement resserré dans l'unique instant qu'il a choisi, ne peut pas indiquer les situations diverses d'une action ou d'un événement; il est en outre sujet à cet autre inconvénient, qu'il ne peut représenter les objets qu'autant qu'ils frappent la vue, et qu'il n'exprime que très-imparfaitement la nuance délicate des caractères et des pensées qui fournissent aux imitations et aux descriptions leurs plus nobles modèles. C'est ce pouvoir de les développer avec tant d'avantages qui donne au langage et à l'écriture une si grande supériorité sur tous les arts imitatifs.

SECONDE PARTIE.

LECTURE VI.

ORIGINE ET PROGRÈS DU LANGAGE.

Après avoir terminé, sur les plaisirs du goût, des remarques qui me serviront d'introduction au sujet principal de ces Lectures, je vais traiter du langage, sur lequel repose tout le pouvoir de l'éloquence. Je dois entrer ici dans quelques développemens; car la littérature fournit très-peu de sujets qui méritent autant d'être approfondis. Je suivrai d'abord, dans toutes ses particularités, l'histoire de l'origine et des progrès du langage, depuis ses premiers essais jusqu'à son plus haut période; et j'adopterai ensuite la même marche relativement à l'écriture; puis, j'entrerai dans quelques détails sur la construction grammaticale du langage ou sur les principes de la grammaire générale, et je terminerai en appliquant plus particulièrement à la langue anglaise les observations que j'aurai faites (1).

(1) *Voyez* Dissertation sur la formation des langues, par Adam Smith. — Traité sur l'origine et les progrès du langage, 6 vol. — L'Hermès de Harris, ou Recherches philosophiques sur le langage et la grammaire universelle. — Essai sur l'origine des connaissances humaines, par l'abbé de Condillac. — Principes de grammaire, par Dumarsais. — Grammaire générale et raisonnée. — Traité de la formation

Le langage, en général, peut être défini : l'expression de nos idées au moyen de certains sons articulés dont on se sert comme signes de ces idées. L'on entend, par sons articulés, les diverses modulations de la voix ou des sons rendus par la poitrine et formés par la bouche et ses différens organes, comme les dents, la langue, les lèvres et le palais. J'aurai, dans la suite, occasion de montrer combien il existe peu de rapports directs entre nos pensées et les sons qui les expriment. Mais comme ces rapports naturels n'existent jamais que relativement à la plus petite portion de l'édifice du langage, on peut considérer les sons en général comme arbitraires et conventionnels, et on doit les attribuer à une espèce d'accord que les hommes ont fait entre eux. La preuve la plus claire qu'on en puisse alléguer est cette différence qui existe entre les langues des peuples, et dans l'assemblage des sons articulés dont chacun d'eux a fait choix pour se communiquer ses idées.

Cette méthode artificielle de nous communiquer nos pensées, nous la trouvons aujourd'hui parvenue à sa plus grande perfection. Le langage est devenu le véhicule au moyen duquel les modifications de l'âme les plus délicates et les plus légères sont transmises, ou, si je puis m'exprimer ainsi, sont transversées sur une

---

mécanique des langues, par le président de Brosses. — Discours sur l'inégalité parmi les hommes, par J.-J. Rousseau. — Grammaire générale, par Beauzée. — Principe de la traduction, par Le Batteux. — Légation divine de Moïse, par Warburton. — *Sanctii Minerva, cum notis Perigonii.* — Les vrais Principes de la grammaire française, par l'abbé Girard.

autre âme. Non-seulement l'on a assigné à tous les objets qui nous entourent, un nom au moyen duquel les communications les plus indispensables de la vie sont devenues faciles et rapides ; mais encore les moindres rapports, les moindres différences entre ces objets sont marqués avec la plus rigoureuse exactitude. L'on a rendu sensibles les affections invisibles de l'âme ; les notions et les spéculations les plus abstraites sont devenues intelligibles. Toutes les idées nouvelles que la science peut produire, que l'imagination peut créer, sont distinguées par des dénominations particulières. Bien plus, l'on a poussé si loin l'art du langage, qu'il est devenu l'instrument du luxe le plus recherché. La clarté ne nous suffit pas, c'est l'éclat que nous demandons ; ce n'est pas assez pour nous que d'autres puissent nous communiquer leurs pensées, nous voulons encore que, pour amuser notre imagination, ces pensées soient ornées et embellies, et ce désir on le trouve à chaque instant satisfait. Tel est le point où nous trouvons aujourd'hui le langage ; tel est l'état où il se trouve chez quelques nations depuis plusieurs milliers d'années. Nous voyons sans étonnement ce magnifique résultat, de même que nous regardons sans surprise l'étendue du ciel et quelques autres objets imposans de la nature avec lesquels l'habitude nous a familiarisés.

Mais reportons-nous aux premiers rudimens du langage parmi les hommes. Réfléchissons sur la faiblesse et l'inexactitude de ses commencemens, sur les obstacles nombreux et difficiles qui durent s'opposer à ses progrès, et nous nous étonnerons de la hauteur à laquelle il est parvenu. Les inventions des arts nous ra-

vissent d'admiration ; nous sommes fiers de quelques découvertes que les derniers siècles ont faites dans les sciences, et qui ont répandu de l'agrément sur la vie ; nous en parlons comme si elles étaient la gloire du génie de l'homme ; aucune cependant n'est plus véritablement digne de notre enthousiasme que le langage ; elle remonte aux premiers siècles de la création, si toutefois c'est à l'homme que nous devons l'attribuer.

Portez vos regards sur la situation où se trouvait le genre humain à l'époque où les langues commencèrent à se former. Il se composait alors de races errantes et dispersées qui ne connaissaient de société que celle de la famille ; association encore bien imparfaite, parce que, ne vivant que du produit de leur chasse et de leurs troupeaux, les hommes se séparaient et s'isolaient souvent. Dans cet état, alors qu'il y avait entre eux si peu de rapprochement et de communication, comment pouvaient-ils s'accorder sur un assemblage de sons ou de mots pour exprimer leurs pensées ? En supposant qu'un petit nombre réunis par le hasard, ou par le besoin, fussent convenus de certains signes, quelle autorité eussent-ils pu employer pour les faire connaître et admettre par les autres tribus, par les autres familles? Comment eussent-ils pu les répandre et les développer assez pour en constituer un langage ? Il semblerait que, pour qu'une langue se formât et se répandît ensuite, la société dût avoir déjà fait quelques progrès, et que les hommes se fussent préalablement rassemblés en grand nombre ; cependant il semble que le langage a précédé la formation des sociétés ; car, quels nœuds eussent retenu cette immense réunion d'hommes ?

Comment les eût-on rassemblés pour qu'ils travaillassent ensemble à l'intérêt général, si ce n'est par l'intervention de la parole? Comment se seraient-ils communiqué les uns aux autres leurs besoins et leurs intentions? Quoi qu'il en puisse être, soit que la société ait précédé le langage, soit qu'un assemblage de mots ait formé une langue avant l'établissement d'aucune société, s'il s'agit de rendre raison des deux hypothèses, la difficulté est égale de part et d'autre. Si ensuite nous poussons nos recherches plus loin encore, si nous considérons l'analogie curieuse qui existe entre presque toutes les langues, et cette logique à la fois profonde et subtile sur laquelle elles sont fondées, les difficultés s'augmentent à un tel point, que la raison semble ne pouvoir plus attribuer l'origine du langage qu'à une inspiration divine.

Toutefois, en supposant au langage une origine céleste, nous ne pouvons pas supposer encore que l'homme l'ait reçu tout établi sur le système le plus parfait. Il est bien plus naturel de penser que Dieu n'enseigna à nos premiers parens qu'un langage proportionné à la situation où ils se trouvaient alors, leur donnant, comme pour toute autre chose, la faculté de le perfectionner dans la suite, à mesure qu'ils en sentiraient le besoin. Ces premiers rudimens du langage durent être nécessairement bien bornés et bien imparfaits. Nous chercherons à découvrir comment et par quels degrés il est parvenu au point où nous le trouvons aujourd'hui. L'histoire que je vais donner de son perfectionnement nous fournira des observations curieuses en elles-mêmes, et à la fois utiles aux recherches que nous nous proposons de faire ultérieurement.

Si nous admettons une époque antérieure à l'invention et à la connaissance des mots, il est évident que les hommes ne devaient avoir alors d'autres moyens de se communiquer mutuellement leurs affections que le cri même du sentiment, accompagné du mouvement et des gestes les plus propres à l'exprimer. Car ce sont les seuls signes dont la nature ait appris à l'homme à se servir, et tous les hommes les comprennent. Lorsqu'un individu en voit un autre s'avancer vers un endroit où il a lui-même éprouvé quelques frayeurs ou couru quelque danger, il ne peut, pour le détourner d'aller plus loin, que pousser ces cris et faire ces gestes qui sont les indices de la crainte; comme feraient aujourd'hui deux hommes qui, jetés dans une île déserte et ne connaissant pas la langue l'un de l'autre, s'efforceraient néanmoins de se faire mutuellement comprendre. Ainsi ces exclamations, que les grammairiens ont appelées interjections, prononcées avec énergie et avec passion, furent incontestablement les premiers élémens ou les commencemens du langage.

Lorsque des communications plus étendues furent devenues nécessaires, et qu'on essaya de donner à chaque objet un nom qui lui fût propre, comment les hommes s'y prirent-ils pour assigner ces noms aux choses, c'est-à-dire pour inventer des mots? Il est probable qu'ils cherchèrent autant qu'ils purent à rappeler par le son du mot la nature ou plutôt les qualités de l'objet qu'ils voulaient nommer. De même qu'il faut qu'un peintre qui représente une prairie emploie de la couleur verte; ainsi, dans les commencemens du langage, pour donner un nom à quelque chose de

rude ou de violent, on cherchait un son qui fût aussi rude et violent. Il n'y avait pas d'autre moyen de porter à l'oreille l'idée de l'objet qu'on s'efforçait de nommer. Ce serait supposer un effet sans cause que d'admettre que les mots ont été inventés, ou que les noms ont été assignés arbitrairement sans choix et sans raison. Quelques motifs devaient toujours porter à donner tel nom de préférence à tel autre, et nous ne pouvons en concevoir aucun plus capable de déterminer les hommes dans leurs premiers efforts pour s'exprimer, que le désir de peindre par la parole les objets qu'ils voulaient désigner, et cela d'une manière plus ou moins exacte, suivant la facilité que l'instrument de la voix leur donnait pour produire cette imitation.

Quand il s'agissait d'assigner un nom à un objet qui produisait un son, un bruit ou un mouvement quelconque, l'imitation au moyen des mots s'offrait d'elle-même. Rien n'était plus naturel que de rappeler par le son de la voix la nature du son ou du bruit que rendait un objet extérieur, et de former un mot qui y eût quelques rapports. C'est ainsi que dans la plupart des langues nous trouvons une foule de mots qui évidemment ont été construits d'après ce principe. Une espèce d'oiseau s'appelle *coucou* d'après le cri qu'il jette. Lorsqu'on dit d'un vent qu'il *souffle*, et d'un autre qu'il *rugit* ou *gronde;* d'un serpent qu'il *siffle;* d'une mouche qu'elle *bourdonne;* d'une pièce de bois qu'elle *craque;* d'une rivière qu'elle *coule;* de la grêle qu'elle *retentit;* l'analogie de ces mots avec la chose qu'ils expriment est bien facile à saisir.

Cette analogie nous échappe tout-à-fait dans les noms

des objets qui ne frappent que la vue, qui ne produisent aucun son, qui n'exécutent aucun mouvement, et surtout dans les expressions appropriées à des idées morales. Cependant quelques hommes instruits prétendent que, bien qu'en ce cas elle devienne plus obscure, elle n'est cependant pas entièrement perdue, et que dans toutes les langues, en remontant à la racine des mots, on peut encore retrouver quelques traces de la chose signifiée. A l'égard des idées morales et intellectuelles, ils croient remarquer que les termes qui les expriment sont dérivés des noms des objets qui tombent sous les sens, et qui ont avec ces idées quelques rapports d'analogie. Quant aux objets que les yeux seuls peuvent discerner, ils observent que les qualités extérieures qui les distinguent plus particulièrement ont, dans la plupart des langues, certains sons radicaux constamment employés à les exprimer. Ils croient par exemple que ce qui est stable, fluide, sonore, doux, gracieux ou violent, se peint dans le son de certaines lettres ou de certaines syllabes qui ont quelques rapports avec ces qualités dans les objets visibles, rapports fondés sur une ressemblance fort obscure que les organes de la voix peuvent établir entre des sons et ces qualités extérieures. C'est par ce mécanisme naturel que ces savans s'imaginent que toutes les langues se sont d'abord formées, et surtout la racine des mots principaux (1).

---

(1) L'auteur qui a poussé le plus loin ses recherches sur ce sujet, est le président de Brosses dans son *Traité de la formation mécanique des langues*. Les lettres ou les syllabes radicales, qui, dans la plupart des langues connues, lui semblent posséder cette vertu expressive, sont : *st*, pour la stabilité ou l'iner-

Si ce système a quelque apparence de fondement, les langues n'ont donc point une origine purement

---

tie; *l*, pour la fluidité; *cl*, pour une pente douce; *r*, pour la rapidité; *c*, pour le creux ou la concavité. Un siècle auparavant, le docteur Wallis, dans sa grammaire anglaise, avait donné une idée de ces racines significatives, et avait remarqué comme un avantage particulier à notre langue que, par ces mots, elle exprimait, mieux que toutes les autres, la nature des objets, en employant des sons plus rudes ou plus doux, plus faibles ou plus forts, plus obscurs ou plus éclatans, suivant la chose ou l'idée qu'il s'agissait de rendre. Il en fournit de nombreux exemples. Ainsi les mots formés par *st*, dénotent toujours la fermeté ou la force, et ont quelque analogie avec le mot latin *sto*, je reste; comme *stand*, demeurer, s'arrêter; *stay*, attendre, retenir; *staff*, un bâton, une canne, le pouvoir; *stop*, arrêter, faire halte; *steady*, sûr, ferme; *stake*, pieu, poteau; *stamp*, empreinte; *stately*, majestueusement, fièrement, etc. Les mots qui commencent par *str* dénotent une force puissante, et sont analogues au στρωννυμι des Grecs, qui signifie étendre, renverser, abattre; comme *strive*, s'efforcer; *strength*, force, pouvoir; *strike*, frapper; *strip*, ôter, dépouiller: *stress*, essentiel, principal; *struggle*, résister, se débattre, s'efforcer; *stride*, passer par-dessus, enjamber; *stretch*, étendre, élargir; *strip*, rayer, etc. *Thr* dénote un mouvement violent; comme *throw*, jeter; *throb*, battre; *thrust*, pousser; *through*, à travers; *threaten*, menacer; *thraldom*, esclavage. *Wr* indique l'obliquité ou la contorsion; comme *wry*, de travers; *wrest*, tordre, tourner; *wreath*, tortiller; *wrestle*, rompre, lutter; *wring*, tordre, arracher; *wrong*, tort, injustice; *wrangle*, disputer, quereller; *wrath*, colère, courroux; *wrack*, racine; *wreck*, naufrage, etc. *Sw* annonce les mouvemens silencieux ou dirigés de côté, comme *swing*, secouer, brandiller; *swerve*, se détourner; *sweep*, balayer; *swim*, nager. *Sl* rappelle une chute légère ou un mouvement presque insensible; comme *slide*, glisser; *slip*, glissade, faux pas; *sly*,

arbitraire. Les anciens philosophes stoïciens et platoniciens agitaient souvent cette question : *Utrùm nomina rerum sint naturâ an impositione?* Φύσει ἢ θέσει; ce qui voulait dire : si les mots sont seulement des signes de convention auxquels on ne puisse attribuer d'origine que la fantaisie des premiers inventeurs du langage, ou s'il existe dans la nature quelque principe d'après lequel on a pu être conduit à assigner certains noms à certains objets? Cette dernière opinion avait pris faveur dans l'école de Platon (1).

---

fin, rusé; *slit,* fendre; *slow,* lent, tardif; *slock,* ralentir, diminuer; *sling,* fronde, etc. *Sp* annonce dissipation ou épanchement, comme *spread,* répandre, étendre; *sprout,* pousser; *sprinkle,* asperger; *split,* fendre, écarter; *spill,* verser; *spring,* source, fontaine, ressort. Les terminaisons en *ash* indiquent quelque chose d'actif et de subtil, comme *crash,* débat, querelle; *gash,* estafilade; *rash,* imprudent, malavisé; *flash,* reluire, éclater; *lash,* fouetter, châtier; *slash,* taillader, balafrer, etc. Les terminaisons en *ush* indiquent quelque chose qui s'exécute plus lentement et plus pesamment, comme *crush,* opprimer, aplatir; *brush,* brosser; *hush,* chut! paix! silence! *gush,* ruisseler, sourdre; *blush,* rougir de pudeur, etc. Notre savant auteur cite un bien plus grand nombre d'exemples de ce genre, qui semblent ne permettre pas de douter que les analogies des sons ont eu quelque influence sur la formation des mots; mais, d'un autre côté, des conjectures de cette espèce ouvrent un si libre champ à l'imagination, qu'on n'y saurait mettre trop de réserve lorsqu'on veut en former un système général.

(1) *Voyez* le Cratyle de Platon : « Nomina verbaque non « posita fortuitò, sed quâdam vi et ratione naturæ facta « esse. P. Nigidius in grammaticis commentariis docet; rem « sanè in philosophiæ dissertationibus celebrem.... In eam

Toutefois, ce principe qui établit une relation naturelle entre les mots et les objets ne peut s'appliquer au langage qu'autant qu'on le suppose dans son état de simplicité primitive. Quoique dans chaque langue, ainsi que je l'ai démontré ci-dessus, on puisse encore en retrouver quelques traces, ce serait bien en vain qu'on le chercherait dans tous les mots qui composent nos langues modernes. Comme la multitude des expressions augmente sans cesse chez tous les peuples, et que les mots paraissent presque tous créés, ces mots, dérivés les uns des autres par mille combinaisons, s'écartent de plus en plus du caractère original de leur racine, et n'offrent aucune analogie entre les sons et les choses signifiées. Telle est la situation où nous trouvons aujourd'hui le langage. Les mots en général, tels que nous les employons, doivent être plutôt pris pour des signes que pour des imitations; qu'ils aient été

« rem multa argumenta dicit, cur videri possint verba esse « naturalia, magis quàm arbitraria.... *Vos*, inquis, cùm « dicimus, motu quodam oris conveniente cum ipsius verbi « demonstratione utimur, et labias sensìm primores emove- « mus, ac spiritum atque animam porrò versum, et ad eos « quibuscum sermocinamur, intendimus. At contrà cùm dici- « mus *nos*, neque profuso intentoque flatu vocis, neque pro- « jectis labiis pronunciamus; sed et spiritum et labias quasi « intra nosmetipsos coercemus. Hoc idem fit et in eo quod « dicimus, *tu* et *ego* et *mihi* et *tibi*. Nam sicuti cùm adnui- « mus et abnuimus, motus quidam ille vel capitis, vel ocu- « lorum, à naturâ rei quam significat, non abhorret, ità in « vocibus quasi gestus quidam oris et spiritûs naturalis est. « Eadem ratio est in græcis quoque vocibus quam esse in nos- « tris animadvertimus.» A. Gellius, *Noct. attic.* l. x, cap. 4.

formés arbitrairement ou non, ce ne sont toujours plus des signes naturels de nos idées. Mais on ne peut douter, je pense, que, plus nous remonterons vers l'origine du langage, plus nous le trouverons rempli des expressions que la nature a dictées. Comme il n'a pu être originairement formé que par imitation, il devait, dans son état primitif, être très-pittoresque. Plus stérile alors, et resserré dans un cercle de mots beaucoup plus étroit qu'il ne l'est de nos jours, il devait être aussi bien plus expressif, puisqu'il rendait le son des choses dont il rappelait l'idée. Tels sont les signes auxquels on peut reconnaître le caractère d'un langage primitif, ou les premiers rudimens d'une langue chez des peuplades sauvages.

Ce qui devait caractériser encore l'état primitif du langage, c'était la manière dont les hommes exprimaient ou prononçaient les mots. J'ai prouvé que les interjections ou les exclamations passionnées furent les premiers élémens des langues; les hommes s'efforcèrent d'abord de se communiquer mutuellement leurs affections par ces cris et ces gestes expressifs dont la nature seule leur avait enseigné l'usage. Ce n'est que plus tard que l'on inventa les mots, ou, pour mieux dire, les noms des objets; mais ce moyen ne fit pas renoncer tout à coup à l'emploi des signes naturels. En effet, les langues ayant dû être extrêmement pauvres dans leur enfance, il exista sans doute, chez les nations encore barbares, une époque où la conversation ne roulait que sur un petit nombre de mots entremêlés d'exclamations fréquentes et de gestes énergiques. La série de ces mots devait être si bornée, que les hommes furent sans doute

forcés d'avoir long-temps recours à ces mêmes auxiliaires pour expliquer leurs pensées ; n'ayant que très-peu d'expressions à leur disposition, ils étaient naturellement obligés de chercher à se faire comprendre en modifiant les inflexions de leur voix, et en accompagnant ces inflexions des gestes les plus expressifs qu'ils pouvaient trouver. Lorsque aujourd'hui des personnes veulent s'exprimer dans une langue qui ne leur est pas familières, elles ont aussi recours à ces moyens auxiliaires pour se rendre plus intelligibles. Suivant le système qui admet que le langage fut, autant que possible, formé originairement sur une ressemblance ou sur une analogie quelconque avec les choses signifiées, les hommes, tant que ce langage fut une espèce de peinture pour laquelle on employait des sons, durent être naturellement portés à mettre, dans la prononciation des mots, plus d'emphase et d'énergie. Aussi peut-on établir en principe, que la prononciation des premières langues fut accompagnée de plus de gestes et d'inflexions de voix plus variées et plus marquées que ne l'est notre prononciation actuelle. Il y avait alors plus d'action, et les tons étaient plus accentués et plus sonores.

Cette manière de s'exprimer en unissant les gestes aux mots, c'est la nécessité qui la fit naître ; mais nous devons observer qu'alors même que cette nécessité ne se faisait presque plus sentir, lorsque le langage avait déjà pris une grande extension, cette ancienne coutume de s'exprimer subsista long-temps encore chez presque tous les peuples. Ce que l'on devait au besoin fut conservé par l'usage, et devint même un ornement.

Les nations dont le génie est ardent et vif conservèrent un penchant naturel pour un genre de conversation qui offre à l'imagination quelque chose de séduisant. Un esprit bouillant, en effet, est toujours prêt à prodiguer dans ses discours les gestes ou les inflexions de voix. C'est d'après cette observation que le docteur Warburton explique pourquoi les actions autrefois se mêlaient si souvent au discours, ainsi que nous le voyons dans les prophètes de l'Ancien Testament; lors, par exemple, que Jérémie, en présence du peuple, brise le vase du potier, jette un livre dans l'Euphrate, s'impose un joug et des chaînes, et emporte les meubles de sa maison. Il croit que c'étaient autant de manières de s'exprimer familières à ces époques où les hommes étaient accoutumés à rendre leurs pensées par des gestes et des actions. C'est ainsi que, parmi les tribus du nord de l'Amérique, on a vu que des sauvages employaient certains mouvemens et certains gestes pour exprimer leurs intentions dans les circonstances les plus importantes où ils se trouvaient; ils faisaient connaître aussi clairement leurs volontés en se donnant ou en recevant mutuellement des ceintures et des courroies de wampum, qu'ils eussent pu le faire par leurs discours.

Quant aux inflexions de la voix, elles sont si naturelles, qu'il a semblé plus facile à quelques peuples d'exprimer leurs idées différentes en variant le ton avec lequel ils prononçaient le même mot, qu'en assignant un mot à chaque idée. Cette méthode est suivie particulièrement par les Chinois. On dit que le nombre des mots dont se compose leur langue n'est pas très-considérable; mais qu'en parlant, ils donnent au même mot

jusqu'à cinq prononciations diverses, et, de cette manière, lui font exprimer cinq choses différentes, ce qui doit donner à leur langage une apparence de chant ou de musique; car ces inflexions de voix qui, dans l'enfance des langues, formaient, sans doute, des cris rudes et discordans, durent, à mesure que l'art de parler se perfectionnait, se changer en sons plus doux et plus harmonieux. C'est ainsi que s'est formé ce que nous appelons la prosodie du langage.

Ce qui mérite de fixer toute notre attention, c'est que, dans leur langue, les Grecs et les Romains avaient conservé beaucoup de cette prononciation musicale et des gestes qui l'accompagnent. Ceux qui ignorent cette particularité sont exposés à ne pas bien comprendre quelques passages des auteurs classiques dans lesquels il est question des harangues publiques, ou de l'exercice de l'art théâtral chez les anciens. Nous avons bien des raisons de croire que la prosodie, chez les Grecs et les Romains, était portée bien plus loin que chez nous, et qu'ils mêlaient à leur langage des inflexions de voix plus fréquentes et plus expressives que celles que nous employons. La quantité, c'est-à-dire la longueur et la brièveté de leurs syllabes, était bien mieux déterminée qu'elle n'est dans aucune de nos langues modernes, ce qui devait rendre la prononciation de la leur bien plus sensible à l'oreille. Outre cette quantité, la plupart de leurs syllabes étaient encore marquées d'accens aigus, graves ou circonflexes dont aujourd'hui nous ne connaissons plus la valeur; nous savons seulement qu'ils indiquaient quand il fallait hausser ou baisser la voix. Notre prononciation moderne leur eût

paru d'une monotonie mortelle. La déclamation de leurs orateurs et la prononciation des acteurs sur le théâtre approchaient de ce qu'on nomme en musique le récitatif; elles étaient susceptibles d'être notées, et, ainsi que plusieurs savans l'ont prouvé, elles pouvaient même être accompagnées d'instrumens de musique. S'il en était ainsi chez les Romains, à plus forte raison devait-il en être de même chez les Grecs, qui passent pour avoir été plus amateurs de la musique que les Romains, et pour avoir, en conséquence, donné plus de soin à l'harmonie de la prononciation dans les compositions destinées à être débitées en public. Aristote, dans sa Poétique, considère la musique comme une des parties les plus essentielles de la tragédie.

Il en était de même à l'égard du geste; car on peut remarquer que les gestes animés accompagnent toujours la prononciation vive et accentuée. Tous les critiques anciens ont considéré l'action comme le talent principal de celui qui parle en public. Cette partie de la déclamation était, chez les orateurs et les comédiens de la Grèce et de Rome, bien plus véhémente que de nos jours, et Roscius passerait chez nous pour un furieux. Le geste était d'une si grande importance sur le théâtre des anciens, que l'on est assez fondé à croire que le langage et l'action étaient souvent séparés l'un de l'autre, ce qui, d'après nos idées modernes, devait produire un effet fort étrange. Un acteur récitait les mots en leur donnant le ton convenable, pendant qu'un autre exécutait les mouvemens et les gestes qui correspondaient à ce que disait le premier. Cicéron nous apprend qu'il s'était élevé une contestation entre Roscius

et lui : il s'agissait de savoir si Cicéron rendrait la même pensée par un plus grand nombre de phrases diverses que Roscius n'emploierait de gestes clairs et intelligibles pour l'exprimer. Le geste finit par usurper le théâtre ; et, sous les règnes d'Auguste et de Tibère, l'amusement favori du peuple était la pantomime, dans laquelle on n'employait qu'une gesticulation muette. Le public ému versait plus de larmes à ces sortes de représentations qu'aux tragédies ; et ce fut bientôt une telle fureur, que l'on fut obligé de faire des lois qui défendirent aux sénateurs de se livrer à l'étude de la pantomime. On ne saurait douter qu'à cette époque, on ne portât plus loin l'usage des gestes et des inflexions de voix à la tribune et sur le théâtre que dans la conversation ordinaire. Cependant celui qui parle en public doit se conformer avec soin aux habitudes généralement reçues ; et les jeux scéniques dont je viens de parler ne sauraient être goûtés d'une nation dont l'accent et les gestes, dans le langage familier, sont aussi froids et aussi languissans que les nôtres.

Lorsque les barbares eurent envahi l'Italie, et s'y furent répandus de toutes parts, ces peuples, plus flegmatiques, ne conservèrent point les accens, les tons et les gestes que la nécessité avait introduits, et que l'habitude autant que la fantaisie avaient ensuite maintenus si long-temps dans la langue des Grecs et des Romains. Le latin se perdit insensiblement dans leur idiome, et le caractère du langage et de la prononciation changea totalement en Europe. On n'eut plus aucun goût pour l'harmonie des paroles, pour la pompe de la déclamation, et pour les représentations théâtrales.

Le ton de la conversation et celui de la harangue se revêtirent de la simplicité qu'ils ont encore. On n'y reconnut plus ce mélange merveilleux de gestes et d'inflexions de voix qui distinguaient les peuples anciens. A l'époque de la restauration des lettres, le génie des langues se trouvait tellement altéré, les mœurs des peuples étaient si changées, qu'il était devenu très-difficile de comprendre ce que les anciens avaient écrit sur leur déclamation et leurs spectacles. Dans nos contrées septentrionales, notre manière de nous exprimer rend les passions avec une énergie suffisante pour ceux qui ne sont point accoutumés à un parler plus véhément; mais il est incontestable que des modulations plus variées et des mouvemens plus animés donnent aux sentimens une expression plus vive et plus ardente. Il s'ensuit que, dans la plupart des langues modernes, la prosodie est plus ou moins musicale, suivant la vivacité ou la sensibilité des peuples. Le Français, lorsqu'il parle, varie plus que l'Anglais ses accens et son geste; et l'Italien l'emporte, à cet égard, sur le Français. Les peuples de l'Italie se font remarquer aujourd'hui par leur prononciation musicale et leurs gestes démonstratifs.

Après cette dissertation sur l'origine et la prononciation des langues, nous allons, en troisième lieu, parler du style considéré aussi dans son état primitif, et nous le suivrons dans les progrès qu'il a faits successivement. Comme la manière dont les hommes proféraient d'abord leurs mots et conversaient entre eux était à la fois énergique et expressive, et que par leurs cris et leurs gestes ils donnaient de la force aux idées

qu'ils ne pouvaient exprimer qu'imparfaitement, leur langage devait nécessairement être rempli de figures et de métaphores, peu justes sans doute, mais grandes et pittoresques.

En ne considérant les choses que superficiellement, il semblerait que parmi les autres ornemens du style, ces manières particulières de s'exprimer, que l'on appelle figures, ne furent inventées qu'à l'époque où le langage eut atteint un assez haut degré de perfectionnement, où les hommes eurent fait quelques progrès dans la civilisation; il semblerait que c'est aux rhéteurs et aux orateurs qu'on en doit l'invention. Cependant on s'écarterait bien de la vérité; car jamais on n'employa plus de figures que lorsqu'on avait très-peu de mots pour rendre ses pensées.

D'abord, quand les hommes n'avaient pas encore de mots propres pour désigner chaque chose, ils étaient obligés d'employer la même expression pour plusieurs objets, c'est-à-dire de s'exprimer par comparaisons, par métaphores, par allusions et par d'autres moyens qui multipliaient les figures dans le langage. Ensuite les objets sensibles et matériels qui les entouraient étant ceux avec lesquels ils étaient le plus familiarisés, ils leur donnèrent des noms long-temps avant d'en avoir imaginé pour exprimer les dispositions de l'âme, où aucune espèce d'idée morale ou intellectuelle. Ainsi la langue primitive des hommes, composée seulement de mots qui rappelaient l'idée d'objets sensibles, était nécessairement très-métaphorique; car pour exprimer un désir, une passion, ou quelque affection de l'âme, n'ayant pas de termes appropriés au sentiment qui les

occupait, ils étaient obligés de peindre ce qui se passait dans leur âme par allusion à ceux de ces objets sensibles qui y avaient le plus de rapport, et qui pouvaient, en quelque sorte, rendre leurs sentimens intérieurs visibles pour les autres.

Mais la nécessité seulement ne donna pas naissance au style figuré; lors de la formation des langues, plusieurs autres circonstances y contribuèrent encore. Dans l'enfance des sociétés, l'imagination et les passions exerçaient sur les hommes un bien plus grand empire. Ils vivaient errans et dispersés, n'avaient aucune connaissance du cours naturel des choses, et chaque jour se trouvaient en relation avec des objets nouveaux pour eux. La crainte, la surprise, l'étonnement et l'admiration étaient les émotions qu'ils éprouvaient le plus souvent; leur langage devait nécessairement se ressentir de cette disposition habituelle de leur âme; ils devaient être enclins à l'exagération et à l'hyperbole, et portés à décrire chaque objet avec des couleurs bien plus vives et des expressions bien plus énergiques que s'ils eussent vécu au sein d'une société avancée; car alors leur imagination eût été plus contenue, leurs passions plus calmes, l'expérience enfin leur eût rendu tous les objets familiers. La manière dont j'ai dit ci-dessus que les premiers hommes devaient prononcer les mots, eut encore une grande influence sur leur style. Lorsque les exclamations, les gestes et les inflexions de voix entrent pour beaucoup dans la conversation, l'imagination exercée se déploie davantage, et les passions se développent avec plus d'énergie; nécessairement les affections les plus ardentes se réveil-

lent; elles communiquent à la prononciation leur vivacité, et au style leur chaleur.

Des faits incontestables viennent à l'appui de nos raisonnemens. Le style des langues qui ne sont point formées, et que parlent des peuples encore dans l'enfance, est tout-à-fait hyperbolique et pittoresque. Nous en avons un exemple frappant dans les langues américaines, qui, selon les rapports les plus authentiques, sont pleines d'images. Les Iroquois et les Illinois se servent, dans leurs traités et dans toutes leurs transactions politiques, de métaphores plus hardies et d'un style plus pompeux que ceux que nous employons dans nos ouvrages de poésie (1).

Un autre exemple non moins remarquable, c'est le style de l'Ancien Testament, dans lequel on rencontre à chaque instant des allusions à des objets qui tombent sous les sens. L'iniquité, le crime, est *un vêtement souillé de taches;* chercher en vain, c'est *se nourrir*

---

(1) Pour donner un exemple de ce style singulier, voici comme s'exprimèrent les chefs des cinq nations du Canada lorsqu'ils conclurent un traité de paix avec les Anglais : « Nous « sommes heureux d'avoir enfoui sous terre la hache rouge « que le sang de nos frères a teinte si souvent. Aujourd'hui, « dans ce fort, nous enterrons la hache et nous plantons l'ar- « bre de la paix; nous plantons un arbre dont le sommet s'é- « lèvera jusqu'au soleil, dont les branches s'étendront au « loin, et seront vues à une grande distance. Puisse-t-il n'ê- « tre ni arrêté ni étouffé dans sa croissance! Puisse son feuil- « lage ombrager à la fois votre pays et le nôtre! Préservons « ses racines, et dirigeons-les jusqu'aux extrémités de vos « colonies. Si les Français venaient pour l'ébranler, nous « le sentirions au mouvement de ses racines, qui couvrent la

de cendres; une vie coupable est *un sentier tortueux*; la prospérité est *la lumière du Seigneur qui brille sur notre tête*. On pourrait citer une foule d'autres exemples semblables. Nous appelons ordinairement cette espèce de style, style oriental, parce qu'il plaît surtout aux peuples de l'orient de l'Europe. La manière de s'exprimer des nations américaines et de beaucoup d'autres peuplades, nous prouve que ce style n'est pas particulier à telle région ou à tel climat, mais qu'il a été commun à toutes les nations alors qu'elles n'avaient encore perfectionné ni leur langage ni leurs relations sociales.

Les observations que nous venons de faire peuvent apporter quelque éclaircissement sur cette espèce de paradoxe, que la poésie est plus ancienne que la prose. Je trouverai l'occasion de discuter à fond cette question, lorsque je traiterai de la nature et de l'origine de la poésie. Il nous suffira de conclure de ce que nous

---

« terre où nous marchons. Puisse le grand Esprit nous accor-
« der de rester tranquilles sur nos nattes, et ne nous obliger
« jamais à tirer de la terre la hache pour abattre l'arbre de
« paix. Qu'à l'endroit où elle est cachée la terre reste battue
« et durcie. Qu'un torrent impétueux roule au-dessous de la
« fosse, et entraîne loin de notre vue et le mal et son souve-
« nir. — Le feu qui si long-temps brûla dans Albany est
« éteint. Le lit sanglant est purifié, et les larmes sont essuyées
« de nos yeux. Nous renouons aujourd'hui la chaîne d'al-
« liance et d'amitié; qu'elle brille comme l'argent, et ne se
« rouille jamais; qu'aucun de nous ne cherche à en détacher
« son bras. » Ces passages sont extraits de l'Histoire des cinq nations indiennes, par Cadwallader Colden. Il paraît, par des documens authentiques, que tel était leur style naturel.

avons dit, que le style de toutes les langues doit avoir été originairement poétique, c'est-à-dire fortement empreint de ce caractère d'enthousiasme et de cette expression métaphorique et pittoresque qui distinguent la poésie.

Le langage, à mesure qu'il fait des progrès, devient plus abondant, et perd peu à peu cet usage démesuré des figures qui caractérisait son enfance. Lorsque les hommes eurent des mots pour exprimer les objets physiques et les choses morales, ils ne furent plus obligés d'avoir recours à tant de circonlocutions. Le style devint plus concis, et par conséquent plus simple. La société, en se perfectionnant, laissa moins d'influence à l'imagination. Cette manière expressive de parler, en modifiant les tons et en multipliant les gestes, devint moins générale; l'intelligence, en se développant, dissipait les illusions; les relations entre les hommes devinrent plus fréquentes et plus étendues, et en se transmettant continuellement leurs pensées, la clarté du style fixa principalement leur attention. Les poètes cédèrent aux philosophes le privilége d'instruire les hommes; et ceux-ci, dans leurs dissertations diverses, se servirent de ce style simple et sans ornement que l'on appelle prose. Phérécydes de Scyros passe chez les Grecs pour avoir composé le premier des ouvrages en prose. Cet ancien vernis métaphorique et poétique du langage ne se laissa plus voir dans la conversation habituelle, et fut seulement conservé pour les genres de productions où les ornemens étaient indispensables.

J'ai suivi l'histoire du langage à travers ses différentes périodes; je l'ai considéré dans sa structure originelle,

dans la composition primitive des mots, et dans les manières diverses d'exprimer les pensées; je vais maintenant l'envisager sous un autre point de vue, celui de l'ordre et de l'arrangement des mots; nous remarquerons qu'à cet égard, la marche de ses progrès a été analogue à celle dont nous venons de suivre les traces.

LECTURE VII.

ORIGINE ET PROGRÈS DU LANGAGE ET DE L'ÉCRITURE.

Lorsque nous faisons attention à l'ordre dans lequel se présentent les mots qui expriment une pensée ou une proposition quelconque, nous trouvons à cet égard une différence bien remarquable entre les langues anciennes et les langues modernes. Cette observation nous fera mieux discerner le génie du langage, et nous guidera dans le développement des causes des changemens qu'il a subis en passant par les diverses périodes de la civilisation.

Pour nous former une idée juste de la nature de ce changement, il nous faut remonter, comme nous l'avons déjà fait, jusqu'aux premiers essais du langage. Figurons-nous un sauvage qui aperçoit un objet, un fruit, par exemple, dont il désire la possession, et qui prie un de ses compagnons de le lui donner. Si ce sauvage ne sait pas le nom de ce qu'il veut, il s'efforcera de se faire comprendre en indiquant avec vivacité l'objet qu'il désire, et en jetant un cri passionné. S'il a l'habitude de s'exprimer avec des mots, le premier qu'il

prononcera sans doute sera le nom de l'objet en question. Il ne dira pas, selon la construction de notre langue, *donne à moi ce fruit*, mais selon l'ordre du latin : *fruit donne à moi, fructum da mihi*; car son attention est entièrement dirigée vers le fruit, objet de ses désirs; c'est ce fruit qui agit sur sa pensée, c'est lui qui le détermine à parler, et c'est aussi lui qu'il doit nommer d'abord. Cet arrangement des mots est le même que celui des gestes que la nature avait mis à la disposition du sauvage avant qu'il sût s'exprimer autrement: il est certain qu'il ne doit pas hésiter à le suivre.

Accoutumés aujourd'hui à un ordre bien différent, nous donnons le nom d'inversion à cette manière de parler, et nous la regardons comme forcée et peu naturelle. Cependant si cet ordre n'est pas le plus conforme à la logique, c'est au moins le plus conforme à la nature. Il nous est suggéré par l'imagination et le désir, qui nous portent à placer avant tout le nom de l'objet qui les excite. Nous pourrions donc en conclure que cet ordre est celui dans lequel les mots furent arrangés à l'époque où les langues étaient encore dans l'enfance; et c'est effectivement celui que nous trouvons dans la plupart des langues anciennes, comme le grec et le latin; c'est, à ce qu'on assure, celui que suivent aussi le russe, le slavon, le gaélique (1), et la plupart des langues que parlent les peuples de l'Amérique.

L'arrangement le plus ordinaire des mots, en latin, consiste à placer d'abord le mot qui exprime l'objet principal de la phrase avec tous ses accessoires, et en-

(1) Langage des montagnes d'Écosse.

suite la personne ou la chose qui exerce une action sur cet objet. Dans cette phrase de Salluste, lorsqu'il établit une comparaison entre l'âme et le corps : *Animi imperio, corporis servitio, magis utimur,* l'ordre observé rend la pensée bien plus énergique et bien plus frappante qu'elle ne pourrait l'être dans la construction que nous serions obligés d'employer : *nous tirons un bien plus grand avantage de l'empire de l'âme que du service du corps.* L'ordre du latin s'accorde mieux avec la rapidité de l'imagination, qui naturellement se porte d'abord vers l'objet principal, et après l'avoir indiqué, soutient l'attention sur lui pendant le reste de la phrase. Il en est de même dans la poésie :

> Justum et tenacem propositi virum,
> Non civium ardor prava jubentium,
> Non vultus instantis tyranni
> Mente quatit solidâ.....
>
> HORAT.

Toute personne de goût doit sentir qu'ici les mots sont placés dans un ordre plus convenable à l'effet que produit chaque objet sur l'imagination, qu'on ne pourrait le faire suivant les règles de notre syntaxe, qui exigeraient que *Justum et tenacem propositi virum* fût placé à la fin de la phrase, quoique ce soit l'objet principal de la pensée du poète.

J'ai dit qu'en grec et en latin la construction la plus usitée plaçait en premier le nom de l'objet dont est frappée l'imagination de celui qui parle. Je ne prétends cependant pas que cette règle soit sans exception; l'harmonie d'une période exige quelquefois un autre arrangement, car dans les langues susceptibles de mélodie,

dans celles dont la prononciation exige des tons divers et des inflexions de voix variées, tels qu'en emploient quelques nations, l'harmonie doit être l'objet de l'attention la plus scrupuleuse. Souvent encore la force et la clarté du style, la nécessité d'une adroite suspension altèrent cet ordre et produisent dans l'arrangement des mots certaines variations qu'il n'est pas facile de réduire à un seul principe. Le génie et le caractère de presque toutes les langues anciennes laissaient la plus grande liberté dans la disposition des mots, et permettaient qu'on les placât dans l'ordre qui flattait le plus l'imagination. Il en faut cependant excepter la langue hébraïque, dans laquelle les inversions sont extrêmement rares, et qui, par sa construction, se rapproche plus de la langue anglaise que le grec ou le latin.

Toutes les langues modernes de l'Europe ont adopté une syntaxe différente de celle des langues anciennes. Leur prose admet peu de variété dans l'arrangement des mots; l'ordre y est presque toujours le même, et l'on peut dire que cet ordre est celui que la raison a dicté. Dans une phrase, on énonce d'abord le nom de la personne ou de la chose qui agit, ensuite l'action, puis l'objet sur lequel cette action s'exerce; en sorte que les idées se classent, non d'après le degré d'importance où l'imagination place chaque objet, mais suivant l'ordre indiqué par la nature et la succession du temps.

Un écrivain anglais, pour faire l'éloge d'un grand homme, s'exprimerait ainsi : *Il m'est impossible de passer sous silence cette douceur inaltérable, cette bonté inouïe et cette rare modération dans l'exercice du pouvoir suprême.* Ici c'est la personne qui parle qui

se présente la première : *il m'est impossible ;* vient ensuite l'action qu'elle va faire : il lui est *impossible de passer sous silence ;* puis en dernier lieu la cause qui la fait agir, savoir : *la douceur, la clémence et la modération* de l'homme qu'elle veut louer. Cicéron, de qui j'ai traduit ce passage, établit un ordre directement opposé, en mettant d'abord en avant la cause qui fait agir ; la personne qui agit et l'action ne sont exprimées qu'à la fin. *Tantam mansuetudinem, tàm inusitatam inauditamque clementiam, tantumque in summâ potestate rerum omnium modum, tacitus nullo modo præterire possum.* (Orat. pro Marc.)

L'ordre du latin est plus animé, celui de l'anglais est plus clair et plus distinct. Les Romains, en général, plaçaient leurs mots suivant le rang que les idées occupent dans l'imagination de celui qui parle ; nous autres, nous les disposons dans l'ordre d'après lequel la raison veut que les idées soient présentées. Si l'objet du langage est de rendre claire et facile la communication des pensées, notre arrangement semble être le résultat du perfectionnement de l'art de parler (1).

En poésie, où nous sommes censés nous élever au-dessus du style ordinaire et parler le langage de l'imagination et des passions, notre construction est moins limitée, les inversions et les transpositions sont quelquefois permises ; mais cette liberté est resserrée dans des bornes bien étroites en comparaison de la latitude qu'avaient les anciens. Les langues modernes varient

(1) Il est aisé de voir que ce qui est dit ici de la langue anglaise s'applique également à notre langue.

un peu à cet égard; celle des Français est la plus strictement soumise à un ordre fixe, et, dans sa prose comme dans sa poésie, elle n'admet presque pas d'inversions. Les Anglais en permettent davantage; l'Italie a le plus conservé l'ancien usage des transpositions, et c'est à cela peut-être que l'on doit attribuer l'obscurité que l'on remarque quelquefois dans ceux des écrivains de cette nation qui les emploient le plus fréquemment.

Il convient d'observer ici que, dans le caractère de toutes les langues modernes, il y a quelque chose qui rend un ordre fixe absolument nécessaire, et oblige à une construction régulière et déterminée. Ces langues, en effet, n'ont pas conservé l'usage de ces terminaisons diverses qui, dans le grec et le latin, distinguent les cas des substantifs et les temps des verbes, et indiquent le rapport mutuel des mots d'une proposition, quelle que soit la place qu'ils occupent dans la phrase. La Lecture suivante nous offrira l'occasion d'entrer dans plus de détails sur les changemens opérés dans la structure du langage; changemens dont les résultats sont tels, que pour montrer le rapport étroit qui, dans une phrase, lie un mot à un autre, nous n'avons d'autre moyen que de les placer strictement à la suite l'un de l'autre; les Romains, par exemple, pouvaient dire :

> Extinctum nymphæ crudeli funere Daphnim
> Flebant....
>
> VIRG. *Bucol.*

parce que la terminaison d'*extinctum* et *Daphnim*, en indiquant qu'ils sont tous deux à l'accusatif, montre à quel substantif appartient l'adjectif, quoiqu'ils se trouvent placés l'un et l'autre à chaque extrémité de la ligne,

et fait voir encore que tous deux sont gouvernés par le verbe actif *flebant*, à qui il est évident que *nymphæ* sert de nominatif. La terminaison différente des mots rétablit l'ordre et met la plus grande clarté dans leurs rapports réciproques. Traduisons littéralement en anglais chacun de ces mots et dans l'ordre où le latin nous les présente : *Dead the nymphs by a cruel fate Daphnis lamented* : « Mort les nymphes par un cruel « trépas Daphnis pleuraient. » La phrase devient équivoque, et il est impossible d'y retrouver la pensée de l'auteur.

C'est à cet artifice, auquel presque toutes les langues anciennes eurent recours, c'est à la facilité qu'elles avaient d'indiquer la corrélation des mots par la terminaison des noms et des verbes, qu'elles devaient cette grande liberté de transposer les mots et de ne suivre que l'arrangement qui plaisait le plus à l'imagination ou flattait plus agréablement l'oreille. Lors de l'irruption des barbares du Nord, ces langues éprouvèrent de graves altérations. Les cas des noms et les terminaisons qui indiquaient les temps des verbes disparurent, parce que ces peuples ne mettaient aucun prix aux avantages qui en résultaient. Ils ne recherchaient dans les expressions que l'exactitude et la clarté; l'harmonie du langage était nulle pour eux, et ils s'inquiétaient peu de plaire à l'imagination en donnant aux mots un arrangement particulier. Tous leurs soins se bornaient à développer leurs idées de la manière la plus distincte et dans l'ordre le plus intelligible; et si notre langue, à cause de la construction plus simple des mots, a moins d'harmonie, moins de beauté et moins de force que

celle des Grecs et des Latins, elle est aussi plus claire et plus naturelle.

J'ai montré quels avaient été sur plusieurs points importans les progrès successifs du langage; les considérations dans lesquelles nous venons d'entrer nous serviront de point de départ, et nous mèneront à un grand nombre d'observations à la fois curieuses et utiles. D'après ce que nous avons dit dans la précédente Lecture, on peut croire que le langage fut d'abord pauvre de mots, mais imitatif par le son de ces mêmes mots, et expressif par la manière dont on prononçait, et par les tons et les gestes auxquels on avait recours. Le style était figuré et poétique, l'arrangement était abandonné aux caprices de l'imagination; on peut croire encore que, dans les progrès successifs que les langues et la société firent ensemble, la raison a gagné tout ce qu'ont perdu l'enthousiasme et l'imagination. La marche progressive du langage ressemble, sous ce rapport, à celle de la vie. Dans la jeunesse, l'imagination déploie toute sa vigueur et toute son énergie; elle se refroidit avec l'âge, et la raison acquiert de la maturité : de même le langage, en passant de la stérilité à l'abondance, a cessé d'être vif pour devenir exact, a perdu sa chaleur et son enthousiasme pour n'être que précis et modéré. Ces sons imitatifs, ces tons et ces gestes passionnés, le style figuré, les inversions, tous ces caractères du langage primitif, faits pour exercer les uns sur les autres une si grande influence, ont insensiblement fait place à des sons combinés, à une prononciation calme, à un style simple et à un arrangement naturel et fixe. Dans nos temps modernes, le lan-

gage est devenu plus correct et plus précis ; mais il a perdu de sa force et de sa vivacité. Dans ses premières périodes, il était plus favorable à la poésie et à l'éloquence ; il se prête mieux de nos jours à la raison et à la philosophie.

Après avoir terminé cette dissertation sur les progrès du langage, nous allons nous occuper de ceux de l'écriture, qui méritent également notre attention, sans toutefois exiger que nous entrions dans d'aussi grands détails.

Après l'art de la parole, celui de l'écriture est, sans contredit, le plus utile à l'homme. On ne peut nier que le second ne soit l'effet du perfectionnement du premier, et son invention, par conséquent, lui est bien postérieure. Les hommes d'abord ne songèrent à se communiquer leurs pensées qu'en présence les uns des autres, et au moyen de mots ou de sons qu'ils faisaient entendre. Ensuite, pour se communiquer leurs pensées malgré l'absence, ils inventèrent des marques ou des caractères propres à être placés sous les yeux, et c'est ce que nous appelons écriture.

Il y a deux genres de caractères écrits : ceux qui représentent des pensées et ceux qui représentent des mots. Les premiers sont la peinture, les hiéroglyphes et les symboles employés par les peuples de l'antiquité ; les autres sont les caractères alphabétiques dont se servent aujourd'hui toutes les nations de l'Europe. Ces deux genres d'écriture diffèrent entre eux, et chacun d'eux a encore des différences qui lui sont particulières.

La peinture fut sans doute le premier essai de l'art de communiquer ses pensées aux personnes absentes. L'i-

mitation est si naturelle à l'homme, que, dans tous les siècles et chez tous les peuples, on a trouvé quelques procédés pour copier ou rappeler la ressemblance des objets qui tombent sous les sens. Probablement ces moyens furent bientôt employés pour informer ses amis, quoique d'une manière imparfaite, de ce qui s'était passé pendant l'absence, ou pour se rappeler les événemens dont on voulait conserver le souvenir. Ainsi, pour exprimer qu'un individu avait assassiné son semblable, on peignait un homme étendu sur la terre, et auprès de lui un autre homme qui tenait à la main une arme sanglante. On sait qu'en effet cette manière d'écrire était la seule connue au Mexique lors de la découverte du Nouveau-Monde. On assure qu'au moyen de ces peintures historiques, les Mexicains avaient consacré la mémoire des fastes les plus intéressans de leur empire. Toutefois ces annales étaient sans doute bien inexactes, et les peuples qui n'en connaissaient pas d'autres devaient être plongés dans la barbarie. Ces peintures ne pouvaient retracer que des événemens visibles, et n'étaient propres à indiquer ni l'ordre de ces événemens, ni les circonstances particulières sur lesquelles la vue ne peut se porter, ni les transactions politiques, ni les mots dans lesquels elles avaient été rédigées.

Pour suppléer à cet inconvénient, les hommes, avec le temps, inventèrent ces sortes de caractères auxquels on a donné la dénomination d'hiéroglyphiques; et l'on peut considérer cette époque comme la seconde période de l'art d'écrire. Les hiéroglyphes sont des espèces de symboles faits pour représenter des objets invisibles au

moyen de l'analogie ou de la ressemblance qu'on leur supposait avec ces objets ; un œil, par exemple, était le symbole hiéroglyphique de la science ; un cercle était celui de l'éternité, qui n'a ni commencement ni fin. Les hiéroglyphes étaient donc des espèces de peintures dont le sens était plus recherché et plus étendu ; les peintures ne faisaient que rappeler la ressemblance des objets visibles, les hiéroglyphes peignaient aux yeux des objets invisibles par leurs analogies avec les objets visibles et extérieurs.

L'on a trouvé, chez les Mexicains, des traces de caractères hiéroglyphiques, qu'ils employaient avec leurs peintures historiques. Mais c'est en Égypte que ce genre d'écriture était plus perfectionné ; on en avait même fait un art soumis à des règles fixes. La sagesse si vantée des prêtres égyptiens fut transmise par les hiéroglyphes. Pour exprimer, par des emblêmes ou des hiéroglyphes, des objets qui appartiennent à l'ordre moral, ils se servaient de figures d'animaux dont ils connaissaient le penchant naturel, ou d'autres productions de la nature dans lesquelles ils avaient distingué certaines propriétés particulières, et disposaient ces figures entre elles de la manière qui leur semblait la plus convenable pour arriver à leur but. C'est ainsi qu'ils exprimaient l'ingratitude par une vipère, l'imprudence par une mouche, la sagesse par une fourmi, la victoire par un épervier, un enfant docile par une cigogne, un homme que tout le monde évite par une anguille, parce qu'ils croyaient que ce poisson ne se trouvait jamais avec d'autres poissons. Quelquefois on réunissait deux ou plusieurs de ces caractères hiéroglyphiques : un ser-

pent, par exemple, avec une tête d'épervier, désignait la nature et Dieu qui veille sur elle. Mais comme la plupart des qualités des objets qui servaient de base à ces hiéroglyphes étaient purement imaginaires, que les allusions qu'on en tirait étaient forcées et équivoques, que la réunion de ces caractères les rendait encore plus obscures, et n'exprimait que d'une manière très-confuse la liaison et le rapport des choses entre elles, ce genre d'écriture devait être énigmatique et à la fois très-embrouillé, et n'était pour les connaissances en général qu'un véhicule fort imparfait.

On a cru que les hiéroglyphes avaient été imaginés par les prêtres égyptiens pour soustraire leur science aux yeux du vulgaire, et que c'est pour cette raison qu'ils les préférèrent à l'usage des lettres alphabétiques. Mais c'est probablement une erreur. On se servit d'abord des hiéroglyphes plutôt par nécessité que par choix; ils ne furent point un effet du perfectionnement de l'art d'écrire, et jamais l'on n'eût pensé à s'en servir, si les caractères de l'alphabet avaient été connus plus tôt. Cette invention en elle-même prouve assez qu'elle ne fut qu'un de ces essais grossiers de l'art d'écrire, que l'on tenta vers les premiers âges du monde, pour donner un peu plus d'étendue aux ressources que présentaient les simples peintures ou les représentations d'objets visibles; et lorsqu'à une époque postérieure, l'alphabet fut introduit en Égypte, et que nécessairement les caractères hiéroglyphiques furent tombés en désuétude, les prêtres continuèrent encore à s'en servir comme d'une espèce d'écriture sacrée; elle leur devint exclusive, et ils l'employèrent pour donner un air

mystérieux à leur science et à leur religion. Tel est l'usage auquel étaient appliqués les hiéroglyphes à l'époque où les Grecs commencèrent à avoir quelques relations avec l'Égypte, et ceux de leurs écrivains qui en firent mention crurent voir dans cet usage la cause pour laquelle on les avait inventés.

L'art d'écrire avait déjà fait quelques progrès, en passant de la peinture des objets visibles aux hiéroglyphes ou symboles des choses invisibles. Quelques nations lui en firent faire encore de nouveaux, en exprimant les objets par des marques arbitraires qui n'avaient aucune ressemblance, aucune analogie quelconque avec ces mêmes objets. C'est à cette méthode que doit se rapporter l'écriture dont se servaient les Péruviens. Ils avaient un assemblage de petites cordes de couleurs variées, et, au moyen de nœuds de différentes grosseurs qu'ils rangeaient de diverses manières, ils formaient des signes, avec lesquels ils se communiquaient leurs pensées.

Telle est encore l'espèce de caractères dont on se sert aujourd'hui dans le vaste empire de la Chine. Les Chinois ne composent pas leurs mots au moyen de lettres alphabétiques, ou de sons simples; chacun de leurs caractères est l'expression d'une idée; c'est un signe qui représente une chose ou un objet; aussi le nombre en est immense, il égale celui des objets ou des idées qu'ils ont à exprimer, c'est-à-dire le nombre de mots qu'on emploie dans le langage; il doit même être plus considérable encore, parce qu'un seul mot peut avoir plusieurs significations, suivant la manière dont on le prononce. On assure que ces caractères écrits s'élèvent

à soixante mille. Bien écrire et bien parler sont à peine le fruit d'une étude de toute la vie. C'est un obstacle que chez eux les savans ne peuvent que très-difficilement surmonter, et qui a considérablement retardé le progrès de toutes les sciences.

Relativement à l'origine de ces caractères chinois, les opinions sont fort partagées, et souvent même contradictoires; la plus probable est que cette écriture commença, comme celle des Égyptiens, par des peintures et des figures hiéroglyphiques. Avec le temps, on abrégea la forme de ces figures, afin qu'on pût les tracer plus aisément; leur nombre ensuite se multiplia d'une manière très-considérable, et elles se changèrent enfin en ces sortes de signes employés aujourd'hui, et qui se sont répandus chez tous les peuples de l'Asie orientale. Nous avons effectivement la certitude qu'au Japon, à Tonquin, et dans la presqu'île de Corée, où l'on parle des langages différens, et en même temps étrangers à celui des Chinois, on se sert cependant des mêmes signes; en sorte que ces peuples correspondent très-distinctement par leurs caractères écrits, tandis qu'ils ne comprennent rien au langage les uns des autres; preuve bien évidente que les caractères chinois, indépendans du langage comme les caractères hiéroglyphiques, sont des signes d'objets, et non pas des signes de mots.

Nous avons en Europe un exemple de cette manière d'écrire : nos chiffres, ainsi qu'on les appelle, ou autrement nos figures arithmétiques, que nous avons empruntées des Arabes, sont des marques significatives d'une espèce parfaitement analogue aux caractères chi-

nois ; elles n'ont aucun rapport avec les mots, et chaque figure représente un objet qui est le nombre à la place duquel elle est employée. Et précisément aussi parce que ce n'est qu'à la vue que ces signes s'expriment, ils sont également compris par toutes les nations qui s'en servent, les Français, les Espagnols, les Anglais, bien que les langues de ces peuples diffèrent entre elles, et que dans chacune ces chiffres ou nombres aient des dénominations diverses.

Les différens genres d'écritures dont nous avons fait jusqu'ici mention ne ressemblent en rien à nos lettres, ou à ce que nous appelons *l'écriture*, dans l'acception ordinaire de ce mot. Nous n'avons encore vu que des signes directs d'objets, sans l'intermédiaire des sons ou des mots ; et ces signes parlaient aux yeux, soit par leur ressemblance, comme les peintures mexicaines, soit par leurs analogies, comme les hiéroglyphes égyptiens, soit enfin par conventions arbitraires, comme les nœuds des Péruviens, les caractères chinois et les chiffres arabes.

Quelques peuples sentirent, dans la suite, combien tous ces moyens de communication étaient imparfaits, obscurs ou fatigans ; ils commencèrent à envisager les avantages qu'ils tireraient des signes qui, au lieu de représenter directement les objets, représenteraient les mots destinés à désigner ces mêmes objets. Ils poussèrent leurs réflexions plus loin, et pensèrent que, si dans chaque langue le nombre des mots est très-considérable, celui des sons articulés dont se composent les mots l'est infiniment moins. Les mêmes sons simples, continuellement rappelés et répétés, sont combinés en-

semble de bien des manières diverses, pour former cette grande quantité de mots différens dont nous nous servons. Ils imaginèrent donc d'inventer des signes, non pas pour chacun des mots, mais pour chacun des sons simples dont les mots sont composés, et virent qu'en joignant ensemble quelques-uns de ces signes, ils pouvaient exprimer, par l'écriture, toute la combinaison des sons dont les mots sont le résultat.

Le premier pas vers ce nouveau perfectionnement fut l'invention d'un alphabet de syllabes, qui probablement précéda, chez quelques nations, celle d'un alphabet de lettres, et dont on se sert encore aujourd'hui en Éthiopie et dans quelques parties de l'Inde. Au moyen d'une marque ou signe particulier pour chaque syllabe, les caractères employés dans l'écriture furent réduits à une quantité bien moins considérable que celle des mots dont se composait le langage, mais cependant restèrent encore assez nombreux pour que l'art d'écrire et de lire fût toujours très-difficile. Enfin parut quelque génie heureusement inspiré, qui, poussant l'analyse des sons de la voix humaine jusque dans leurs élémens les plus simples, les réduisit à un petit nombre de voyelles et de consonnes, et, leur donnant à chacune un signe que nous avons appelé *lettre*, enseigna aux hommes comment, au moyen de leurs combinaisons, l'écriture pouvait rendre tous les mots ou toutes les combinaisons de sons qu'ils employaient dans le langage. Devenu aussi simple, l'art d'écrire fut promptement porté à son plus haut degré de perfection, et nous avons aujourd'hui la satisfaction de le voir dans cet état florissant chez tous les peuples de l'Europe.

On ignore à qui nous sommes redevables de cette découverte précieuse et sublime. Son auteur, caché sous les ténèbres de l'antiquité la plus reculée, est privé des honneurs que nous aimerions à rendre à sa mémoire au nom de tous ceux qui cultivent les lettres et les sciences. Il paraît, d'après les livres de Moïse, que, chez les Juifs, et probablement aussi chez les Égyptiens, l'invention des lettres était antérieure au siècle où il écrivait. C'était, parmi les anciens, une tradition généralement reçue, qu'elles avaient été pour la première fois apportées dans la Grèce par Cadmus, de Phénicie, qui, suivant les systèmes ordinaires de chronologie, était contemporain de Josué, et, suivant Newton, vivait au siècle de David. Comme les Phéniciens passent pour n'avoir été les inventeurs d'aucun art et d'aucune science, mais qu'au moyen de leur commerce très-étendu, ils répandaient les découvertes des autres nations, l'opinion la plus probable et la plus naturelle sur l'origine des caractères de l'alphabet est qu'ils doivent leur naissance à l'Égypte, le pays le plus anciennement civilisé sur lequel nous ayons des rapports authentiques, et qui, chez les anciens, passait pour le berceau des arts et du gouvernement. L'étude importante des caractères hiéroglyphiques avait dirigé vers l'art d'écrire l'attention des habitans de cette contrée. On sait que, parmi leurs hiéroglyphes, se glissaient quelques symboles abrégés, quelques marques arbitraires, ce qui les conduisit à imaginer des signes, non pour les objets uniquement, mais pour les sons. Aussi Platon, dans un de ses dialogues (Phœdre), attribue expressément l'invention des lettres à Teuth

l'Égyptien, que l'on croit être l'Hermès ou le Mercure des Grecs. Cadmus lui-même, quoique venu de Phénicie dans la Grèce, passait pour être originaire de Thèbes en Égypte. On peut donc croire que Moïse transporta les lettres égyptiennes dans le pays de Canaan, qu'elles y furent adoptées par les Phéniciens, qui habitaient une partie de cette contrée, et que ces derniers les transmirent aux Grecs.

L'alphabet que Cadmus apporta dans la Grèce était fort imparfait, et l'on assure qu'il ne renfermait que seize lettres. L'on en inventa d'autres, dans la suite, pour suppléer aux sons que les premières n'exprimaient pas. Il est assez remarquable qu'on puisse suivre jusqu'à l'alphabet de Cadmus la trace des lettres dont nous nous servons aujourd'hui. L'alphabet des Romains, qui nous sert encore, ainsi qu'à la plupart des peuples de l'Europe, est presque entièrement calqué sur l'alphabet des Grecs, et n'a éprouvé qu'un bien petit nombre de variations. Les savans observent que les caractères grecs, tels qu'ils sont figurés sur les inscriptions les plus anciennes, ont des rapports de conformité très-sensibles avec les caractères hébreux ou samaritains, qui, comme on l'a reconnu, étaient les mêmes que ceux dont se servaient les Phéniciens, et composaient l'alphabet de Cadmus. Renversez les caractères grecs de gauche à droite, conformément à la manière d'écrire des Hébreux et des Phéniciens, et ils seront presque les mêmes. D'un autre côté, la forme des figures, les noms ou appellations des lettres, *alpha*, *bêta*, *gamma*, etc., l'ordre dans lequel ces lettres sont disposées dans chacun des alphabets phénicien, hébreu,

grec ou romain, ont tant d'analogie, qu'il est évident que tous ces caractères ont une source commune. Une invention à la fois si utile et si simple dut être reçue avec empressement par tous les hommes, et répandue chez tous les peuples avec autant de promptitude que de facilité.

Les lettres furent originairement tracées de droite à gauche, c'est-à-dire, dans le sens opposé à celui dans lequel nous écrivons aujourd'hui. Cette manière d'écrire, usitée chez les Assyriens, les Phéniciens, les Arabes, les Hébreux, paraît, d'après quelques inscriptions très-anciennes, l'avoir été aussi chez les Grecs, qui ensuite adoptèrent la méthode d'écrire leurs lignes alternativement de droite à gauche et de gauche à droite, ce qu'ils appelaient *boustrophedon*, c'est-à-dire, écriture tracée à la manière dont les bœufs labourent un champ. Nous avons encore quelques échantillons de ce genre d'écriture, et particulièrement l'inscription du monument fameux de Sigée. On s'en servit habituellement jusqu'au siècle de Solon, le législateur d'Athènes. Enfin, l'on trouva que le mouvement de gauche à droite était le plus naturel et le plus commode, et la méthode d'écrire en ce seul sens fut adoptée par tous les peuples de l'Europe.

L'écriture fut long-temps une espèce de gravure. On y employa d'abord des colonnes ou des tables de pierre, et ensuite des plaques des métaux les plus tendres, comme le plomb ; puis, à mesure que l'art se répandit parmi les hommes, on se servit de substances plus légères et plus portatives. Ce furent, dans quelques contrées, les feuilles ou les écorces de certains arbres,

et, dans d'autres, des tablettes de bois recouvertes d'une légère couche de cire sur laquelle on traçait les caractères avec un style ou aiguille de fer. Dans des temps postérieurs, l'on prépara, pour cet usage, de peaux d'animaux dont on fit du parchemin; l'invention du papier dont nous nous servons aujourd'hui n'est pas fort ancienne, et remonte tout au plus au quatorzième siècle.

Je viens de suivre dans leurs développemens progressifs ces deux arts si importans, le langage et l'écriture, arts auxquels les hommes sont redevables de la faculté de se communiquer mutuellement leurs pensées, et qu'il faut considérer comme les élémens de toutes les connaissances et de tous les genres de perfection. Finissons par comparer en peu de mots le langage écrit avec le langage parlé, ou, en d'autres termes, les mots qui frappent notre oreille et ceux qui s'offrent à nos yeux; nous trouverons que tous deux présentent des avantages et des inconvéniens qui se compensent les uns par les autres.

Les avantages de l'écriture sur le langage viennent de ce qu'elle est un moyen de communication plus durable et susceptible de plus d'extension. Nous disons susceptible de plus d'extension, parce que ce moyen ne se borne pas à agir sur un cercle étroit d'auditeurs, et qu'il nous donne la faculté d'étendre nos pensées au loin, et d'en entretenir le monde entier; c'est ainsi que notre voix atteint jusqu'aux régions les plus reculées. C'est un moyen plus durable, parce qu'il prolonge nos accens jusqu'aux siècles futurs, qu'il porte nos pensées à la postérité, et perpétue le souvenir de tous les faits

qui peuvent servir d'instruction aux hommes. L'écriture a encore cet avantage sur la parole, que le lecteur qui a un ouvrage sous les yeux peut s'arrêter, et réfléchir sur le sens de l'écrivain ; il peut se reposer, revenir sur ce qu'il a lu, et comparer à loisir un passage avec un autre ; tandis que la voix nous échappe et fuit : il faut saisir les expressions à l'instant où elles sont prononcées, ou vous les perdez pour toujours.

Quoique l'écriture soit d'une utilité si importante que, sans elle, la parole n'eût été, pour le genre humain, qu'un moyen d'instruction assez imparfait ; cependant il ne faut pas perdre de vue que, pour la force et l'énergie, une langue parlée l'emporte de beaucoup sur un langage écrit. La voix de celui qui parle fait sur l'esprit une impression bien plus profonde que celle que peut produire la lecture de quelque ouvrage que ce soit. Les tons, les regards, les gestes qui accompagnent le discours, et que l'écriture ne peut exprimer, le rendent, lorsqu'ils sont employés à propos, bien plus clair, bien plus expressif et bien plus précis. Les tons, en effet, les regards et les gestes, sont les interprètes naturels des affections de l'âme. Ils écartent toute équivoque, donnent de la chaleur aux expressions, et opèrent sur nous par une espèce de sympathie, qui est un des plus puissans moyens de persuasion. Ce sentiment se réveille bien plus vivement, si nous entendons la voix de l'orateur, que si nous lisions son livre dans le silence du cabinet. Ainsi, quoiqu'on puisse avancer que l'écriture suffise à l'instruction, cependant c'est au langage plutôt qu'à l'écriture que nous devons ce que l'éloquence a produit de plus grand et de plus beau.

LECTURE VIII.

DE LA STRUCTURE DU LANGAGE.

Après avoir tracé l'histoire de l'origine et des progrès du langage, je vais actuellement traiter de sa structure, ou de ce que l'on appelle la grammaire générale. Cette structure est le fruit d'un art poussé très-loin, et peu de sciences reposent sur une logique plus profonde et plus épurée. Quelques esprits superficiels peuvent la dédaigner parce qu'elle rentre dans ces élémens généraux de nos connaissances que l'on nous inculque dans notre jeunesse; mais quoiqu'on cherche à en meubler notre mémoire avant que les principes en soient à notre portée, elle nous dédommage amplement, dans un âge plus avancé, des peines que nous a coûtées l'étude que nous en avons faite, et c'est à l'ignorance de la grammaire qu'il faut attribuer la majeure partie des fautes les plus graves du style.

Très-peu d'auteurs ont mis assez de précision philosophique dans ce qu'ils ont écrit sur la grammaire générale, et ce qu'on doit encore plus regretter, c'est qu'un bien petit nombre se soient proposé d'en appliquer les principes à la langue anglaise. Tandis que la langue française a été l'objet des recherches attentives de beaucoup d'écrivains distingués de cette nation, qui ont considéré sa structure et déterminé ses caractères particuliers avec la plus grande exactitude, le génie de la langue anglaise, à la honte de ceux qui la parlent, n'a point été, à beaucoup près, étudié avec

autant de soin et indiqué avec autant d'attention. L'on a fait dernièrement quelques tentatives pour suppléer à ce qui nous manque à cet égard, et d'habiles écrivains ont entrepris ce sujet sur lequel il reste encore beaucoup à faire.

Mon intention n'est pas de publier quelque système ni sur la grammaire en général, ni sur la grammaire anglaise en particulier. Une discussion minutieuse sur les subtilités du langage nous porterait trop loin, et nous détournerait des autres matières qui réclament notre attention pendant le cours de ces Lectures. Mais je me propose d'entrer en quelques considérations générales sur les principes les plus essentiels; en passant en revue chaque partie du discours, je ferai successivement remarquer les particularités de notre langue, et je terminerai par quelques remarques plus spéciales sur le génie qui la caractérise.

Il faut d'abord examiner la division des parties du discours. Ces parties essentielles sont les mêmes dans toutes les langues, car il doit toujours y avoir des mots qui expriment le nom des objets ou indiquent le sujet d'une proposition; d'autres mots qui dénotent la qualité de ces objets, et font connaître ce que nous avançons à leur égard; d'autres mots encore qui font sentir les rapports des premiers entre eux : aussi les substantifs, les pronoms, les adjectifs, les verbes, les prépositions et les conjonctions, appartiennent à toutes les langues. La division la plus simple et la plus claire des parties du discours, est en substantifs (1), en attributifs

(1) Quintilien nous apprend que cette division était la plus

et en connectifs. Les substantifs sont les mots qui expriment les noms des objets ou le sujet de la proposition ; les attributifs expriment les attributs, les propriétés ou les actions des premiers ; les connectifs font voir les rapports et les dépendances dans lesquels les uns et les autres se trouvent placés. La division la plus ordinaire en huit parties du discours, savoir : les noms, pronoms, verbes, participes, adverbes, prépositions, interjections et conjonctions, n'est pas, comme on peut le prouver, entièrement fondée sur la logique, puisqu'elle comprend sous la dénomination générale de *noms* les adjectifs et les substantifs, qui sont des parties du discours très-différentes sous plusieurs rapports, tandis qu'elle fait une classe à part des participes qui ne sont que des adjectifs verbaux. Cependant, comme ce sont des termes avec lesquels nous sommes depuis long-temps familiarisés, et qu'une division plus exacte serait assez peu importante au but que nous nous pro-

---

ancienne : « Tùm videbit quot et quæ sunt partes orationis. « Quanquam de numero parùm convenit. Veteres enim, quo- « rum fuerunt Aristoteles atque Theodictes, verba modò, et « nomina, et convinctiones tradiderunt. Videlicet, quod in « verbis vim sermonis, in nominibus materiam (quia alterum « est quod loquimur, alterum de quo loquimur), in convinc- « tionibus autem complexum eorum esse judicârunt ; quas « conjunctiones à plerisque dici scio ; sed hæc videtur ex « συνδεσμω, magis propria translatio. Paulatim à philosophiâ, « ac maximè à stoicis, auctus est numerus ; ac primùm con- « vinctionibus articuli adjecti ; post præpositiones ; nomini- « bus appellatio, deindè pronomen ; deindè mistum verbo « participium ; ipsis verbis, adverbia. » Lib. I, cap. IV.

posons, il vaut encore mieux n'avoir recours qu'à ces dénominations connues.

Il est assez naturel que nous commencions notre examen par les noms substantifs, sur lesquels repose toute la grammaire, et que l'on peut regarder comme formant la plus ancienne des parties du discours. Car, sans doute, lorsque les hommes firent un peu plus qu'exprimer les affections de leur âme par des interjections ou des exclamations, ils éprouvèrent le besoin de donner un nom aux objets dispersés autour d'eux, et c'est ce qu'en langage grammatical on appelle l'invention des noms substantifs (1). Ici un fait assez curieux se présente d'abord à notre observation. Les objets individuels qui nous environnent sont innombrables; quelque part qu'un sauvage porte la vue, il

---

(1) Je ne prétends pas avancer que, chez tous les peuples, les premiers mots que l'on inventa, furent des noms substantifs simples et réguliers. Rien n'est aussi difficile, et ne présente plus d'incertitude, que de déterminer les degrés par lesquels les hommes arrivèrent à la formation d'une langue. Les noms des objets remontent, sans doute, aux temps des premiers essais du langage; mais il est probable, ainsi que l'a prouvé le savant auteur du Traité sur l'origine et les progrès du langage (vol. 1, pag. 371 à 395), que, chez quelques peuplades sauvages, les premiers sons articulés que l'on forma, exprimaient plutôt une phrase entière que le nom d'un objet particulier, et servaient à donner quelque information, à faire connaître quelque désir ou quelque crainte, suivant la position dans laquelle se trouvait cette peuplade, ou selon les occupations auxquelles elle avait le plus souvent occasion de se livrer; comme *le lion approche, le torrent grossit.* Leurs premiers mots furent, sans doute, non pas de simples noms

aperçoit des forêts et des arbres. Donner un nom particulier à chacun de ces arbres, eût été une entreprise aussi impraticable qu'interminable; aussi ne chercha-t-il, au commencement, qu'à donner un nom à l'arbre en particulier dont le fruit apaisait sa faim, ou dont l'ombre le protégeait contre les rayons du soleil; observant ensuite que bien que les autres arbres fussent différens de ceux-ci par quelques qualités particulières, comme la grosseur, la forme, cependant ils avaient aussi avec eux des rapports de ressemblance et quelques propriétés communes, comme de naître d'une racine, de porter des branches et des feuilles. Il forma dans son esprit une seule idée de toutes ces propriétés générales, rangea dans la même classe tous les objets qui réunissaient ces propriétés, et donna à cette classe le nom d'*arbre*. Une plus longue expérience lui apprit en-

---

substantifs, mais des substantifs mêmes, accompagnés de quelques-uns de leurs attributs les plus ordinaires; comme *le grand ours, la petite hutte, la blessure faite avec la hache,* etc. L'auteur que nous venons de citer rapporte, à l'appui de cette opinion, des exemples qu'il a tirés de la plupart des langues de l'Amérique; et, d'après le cours naturel des opérations de l'esprit humain, il ne paraît pas douteux qu'avant de trouver des expressions générales, on commença par indiquer les particularités qui frappent les sens. Il observe encore que les mots des langues primitives sont loin d'être, comme nous les supposons, rudes, brefs, et étouffés de consonnes; tandis qu'au contraire presque tous ont une juste étendue, et abondent en voyelles. Cela vient de qu'ils sont formés des sons naturels que la voix émet avec le plus de facilité, et dont elle varie et distingue légèrement l'articulation; et notre auteur montre que tels sont en effet les mots de presque toutes les langues barbares que nous connaissons.

suite à diviser les objets compris sous ce nom générique en espèces particulières, comme le chêne, le pin, le frêne et successivement tous les autres, suivant que ses observations s'étendaient sur les qualités par lesquelles tous ces arbres se ressemblent ou diffèrent.

Mais toujours ne se servait-il que d'expressions génériques; car les mots *chêne, pin, frêne,* sont des noms de classes d'objets de même nature, qui toutes renferment un nombre incalculable d'individus distincts. Ainsi quoiqu'il semble que la formation des idées générales ou abstraites soit pour notre esprit une opération difficile, ces sortes d'idées sont cependant entrées dans la composition première du langage. Car si nous en exceptons les noms propres aux personnes, comme *César, Jean, Pierre,* tous les autres substantifs que nous employons dans le discours ne sont pas des noms d'objets individuels, mais bien des noms de genres très-étendus ou d'espèces nombreuses d'objets, comme : *homme, lion, maison, rivière.* Il ne faut cependant pas croire que cette découverte des expressions générales ou abstraites fut le fruit des recherches d'une métaphysique bien subtile; car, quels que soient à cet égard les progrès successifs que les esprits aient pu faire, il est certain qu'alors que les hommes observaient les qualités par lesquelles les objets se ressemblent, ils devaient être naturellement portés à donner un nom commun aux objets qui offraient entre eux une parfaite ressemblance, et par conséquent à les confondre sous la dénomination d'une même espèce. Nous observons tous les jours que les enfans pratiquent cette méthode dans les premiers essais qu'ils font pour apprendre à parler.

Lorsque le langage eut reçu ce premier degré d'avancement, les noms assignés aux objets étaient encore bien imparfaits ; car lorsque quelqu'un, en parlant à un autre, prononçait un nom substantif, comme *homme*, *lion* ou *arbre*, comment cet autre pouvait-il connaître entre tous les individus compris sous le même nom, de quel homme, de quel lion ou de quel arbre il s'agissait? On fit alors une découverte aussi ingénieuse qu'utile, en spécifiant l'objet individuel dont il était question par le moyen de cette partie du discours que nous nommons article.

La propriété de l'article consiste à indiquer et à isoler de la masse l'individu dont on parle. En anglais, comme en français, nous avons deux articles : *a*, un, une, et *the*, le, la, les ; *a* est plus général et plus indéterminé, *the* est spécial et défini ; *a* est presque le même que *one*, un (1), et indique seulement un des individus de l'espèce, lequel demeure inconnu ou indéterminé ; comme : un lion, un roi. *The* qui, à proprement parler, possède toute la force de l'article, indique un individu connu et déterminé parmi ceux de son espèce, comme le lion, le roi.

Les articles sont des mots d'une grande utilité dans le discours, et cependant quelques langues n'en ont point. Les Grecs n'en avaient qu'un seul, ὁ, ἡ, τὸ, qui répond à notre article défini *the*, le, la, les, et n'en possédaient aucun qui répondît à *a*, un, une ; mais ils

(1) *A*, en anglais, est notre article indéfini *un : j'ai vu* UN *homme qui....; one*, est notre nom de nombre cardinal *un : il y avait trois hommes, je n'en ai vu qu'*UN.

y suppléaient en supprimant leur article. Ainsi βασιλεὺς signifie *a king*, un roi; ὁ βασιλεὺς, *the king*, le roi. Les latins ne les connaissaient pas; ils se servaient à leur place d'un pronom, comme : *hic, ille, iste,* pour préciser l'objet qu'ils voulaient indiquer. « Noster sermo, « *dit Quintilien,* articulos non desiderat, ideoque in « alias partes orationis sparguntur. » Cette privation des articles me paraît cependant un défaut dans la langue latine, parce qu'ils ajoutent beaucoup à la clarté et à la précision du langage.

Pour mieux apprécier cette vérité, voyez la différence qui existe entre les phrases anglaises que je vais citer, différences qui reposent uniquement sur l'emploi des articles. THE *son of* A *king, le* fils *d'un* roi; THE *son of* THE *king, le* fils *du* roi; A *son of king's,* UN DES *fils* DU *roi.* Chacune de ces trois phrases a un sens absolument particulier; je ne m'arrêterai pas à le démontrer, parce qu'il n'est aucune des personnes qui m'écoutent, qui ne le puisse concevoir bien clairement; au moyen de différentes applications des articles *a,* un, et *the,* le. Au lieu qu'en latin, *filius regis,* présente un sens tout-à-fait indéterminé, et pour indiquer dans lequel des trois sens ci-dessus il faut le comprendre, car il les exprime tous trois, on est obligé d'avoir recours à une circonlocution. De même encore, *are you* A *king,* êtes-vous *un* roi? *are you* THE *king,* êtes-vous *le* roi? sont des questions bien éloignées d'être identiques, et qui cependant sont confondues en latin dans la même phrase : *es-ne tu rex? Thou art* A *man,* tu es *un* homme, est une proposition générale et à peu près insignifiante; mais *Thou art* THE *man,* tu es *l'*homme...

est une assertion capable, en quelques circonstances, de jeter dans le cœur la crainte et le remords. Ces observations font ressortir la force et l'importance des articles, et m'ont offert en même temps l'occasion que j'ai saisie avec plaisir, de mettre en évidence un des avantages par lesquels notre langue l'emporte sur quelques autres.

Les noms substantifs, outre cette faculté d'être particularisés par l'article, sont encore susceptibles d'être modifiés de trois manières, par le genre, le nombre et le cas.

Le nombre distingue les substantifs en singuliers et en pluriels, suivant qu'il est question d'un ou de plusieurs individus; division établie dans toutes les langues et qui doit se retrouver jusque dans les premiers essais du langage; car la nécessité d'établir une différence entre les objets d'après leur nombre, dut être une de celles que les hommes éprouvèrent le plus fréquemment. Pour rendre cette différence plus facile à saisir, on l'a marquée presque toujours par une légère variation dans le nom substantif, et nous voyons qu'en anglais comme en français, on forme ordinairement le pluriel par l'addition d'un *s*. En hébreu, en grec et dans quelques autres langues anciennes, nous trouvons non-seulement un pluriel, mais encore un duel. On peut, avec beaucoup de vraisemblance, attribuer l'origine de cette espèce de nombre à ce que les hommes n'ayant point d'abord inventé de mots pour exprimer les quantités diverses, les mots correspondans à *un*, *deux* et *plusieurs*, furent long-temps les seules distinctions numériques qu'ils pussent employer.

Le genre modifie aussi le substantif, et son importance exige que nous entrions, à son égard, dans une discussion plus étendue. Ayant pour principe la différence qui existe entre les deux sexes, il est certain qu'à proprement parler, le genre ne devrait être employé que pour les noms des créatures vivantes que l'on peut distinguer en mâles et en femelles, et qui, par conséquent, sont susceptibles d'être classées dans l'un des deux genres masculin ou féminin. Tous les autres noms substantifs devraient appartenir à ce que les grammairiens appellent *le genre neutre,* qui indique la non-existence d'un sexe. Mais le langage, dans sa structure, offre quelques singularités relativement à cette division ; car, par analogie avec la distinction des sexes mâle et femelle qu'on retrouve dans presque toutes les classes d'êtres animés, les hommes, dans la plupart des langues, ont distingué en masculins et en féminins une grande quantité d'objets inanimés. C'est ce que nous voyons dans les langues grecque et latine. Ainsi, par exemple, *gladius,* une épée, est au masculin ; *sagitta,* une flèche, est au féminin. Cette désignation de sexes, à l'égard d'objets inanimés, semble tout-à-fait bizarre, et paraît n'être fondée que sur la formation accidentelle des mots, puisqu'on a, en général, assigné un certain genre à certaines terminaisons. En grec et en latin, cependant, tous les noms d'objets inanimés ne sont pas ou masculins ou féminins, et un assez grand nombre rentre dans le genre neutre sous lequel ils devraient tous être placés : comme *templum,* un temple ; *sedile,* un siége,

Mais, sous ce rapport, le génie des langues française et italienne diffère de celui du grec et du latin. En

français et en italien (on n'en peut indiquer la cause), le genre neutre est absolument inconnu; et les noms des objets inanimés sont, sans exception, comme ceux des animaux, distribués en masculins et en féminins. Le français a deux articles, *le* pour le masculin, et *la* pour le féminin; et l'un ou l'autre accompagne invariablement les noms substantifs pour indiquer leur genre. Les Italiens emploient au même usage leurs articles *il* et *lo* pour le masculin, et *la* pour le féminin.

La langue anglaise est remarquable par une singularité toute contraire. Le français et l'italien n'ont pas de genre neutre; en anglais (dans le discours ordinaire), tous les mots substantifs, qui ne sont pas des noms de créatures vivantes, sont neutres sans exception. *He,* il; *she,* elle; *it* (neutre), il, sont les signes des trois genres; et l'on se sert toujours de *it,* en parlant des objets qui n'ont pas de sexe, ou dont le sexe est inconnu au moment où l'on parle. La langue anglaise est peut-être la seule langue du monde (excepté celle des Chinois, qui, à ce qu'on assure, présente aussi cette singularité) dans laquelle la distinction des genres soit appliquée d'après les règles de la raison, et bornée, comme elle doit l'être, à marquer la différence des sexes dans les êtres que la nature en a pourvus.

Il en résulte, pour la langue anglaise, un avantage inappréciable dont nous devons faire sentir toute la conséquence. Quoique, dans le discours ordinaire, comme je viens de l'observer, nos genres établissent la différence qui existe réellement entre les sexes, le génie de notre langue nous permet cependant de mettre, par métaphore, au masculin ou au féminin les noms des

objets inanimés, toutes les fois que nous croyons qu'il en pourra résulter un plus bel effet oratoire; et, lorsque nous en usons ainsi, nous sommes censés abandonner le style ordinaire pour employer le style figuré.

Ainsi, lorsque je parle de la vertu dans le cours de la conversation, ou dans une proposition quelconque, je ne donne point de sexe à ce mot, c'est-à-dire de genre : *virtue is* ITS *own reward,* ou bien, IT *is the law of our nature;* mais si je veux prendre un ton plus élevé, si je cherche à embellir ou à animer mon discours, je donne un sexe à la vertu, et je dis : SHE *descends from heaven,* elle descend du ciel; SHE *alone confers true honour upon man,* elle seule est pour l'homme la véritable gloire. Ce moyen nous donne la facilité de mettre plus de variété dans notre style; nous pouvons, à l'aide d'un bien léger changement, personnifier un objet que nous voulons présenter avec dignité, et, en même temps, nous annonçons au lecteur ou à l'auditeur que nous passons du style précis de la logique au style brillant et pompeux de la rhétorique.

C'est un avantage dont, non-seulement les poètes, mais encore ceux qui écrivent ou parlent bien en prose, se trouvent heureux de pouvoir profiter, et tirent souvent un très-beau parti. Cet avantage, notre langue seule le possède; toutes les autres en sont privées. Dans toutes, chaque mot a un genre déterminé, soit masculin, féminin ou neutre, et qui ne peut varier en quelque occasion que ce soit. Ἀρετή, par exemple, en grec, *virtus,* en latin, et *la vertu,* en français, sont constamment au féminin. *Elle* est toujours le pronom mis à la place de ce mot, en prose comme en vers, dans le

style du raisonnement comme dans celui de la déclamation; au lieu qu'en anglais, si nous voulons parler avec toute l'exactitude philosophique, nous ne donnons pas de genre aux objets inanimés. Quand nous leur en donnons, quand nous personnifions ces objets, c'est que nous nous exprimons en style poétique, ou que nous jugeons à propos de donner du mouvement à notre prose.

Il est important de remarquer que, lorsque nous usons de cette liberté, que nous laisse le génie de notre langue, de donner un sexe aux choses inanimées, il ne dépend cependant pas de nous seuls de leur donner indifféremment le genre masculin ou le genre féminin. Nous sommes, à cet égard, soumis à certaines règles que l'usage a consacrées, et qui fixent un genre à chaque objet; règles que M. Harris attribue, dans ses Recherches philosophiques sur les principes de la grammaire, à une certaine ressemblance, une espèce d'analogie entre les choses inanimées et les qualités morales qui distinguent les deux sexes.

Selon lui, nous donnons ordinairement le genre masculin aux noms substantifs pris au figuré, lorsqu'ils emportent l'idée de volonté ou de commandement; quand ils rappellent une nature forte ou puissante, soit pour faire le bien, soit pour produire le mal; enfin, lorsqu'ils indiquent une supériorité à laquelle nous devons applaudir, ou qu'il nous faut détester. Notre auteur pense que l'on doit, au contraire, mettre au féminin les noms qui emportent l'idée de retenue, de reproduction, les noms qui indiquent des choses d'une nature passive plutôt qu'active, ou qui sont remar-

quables par leur beauté et leur amabilité ; ou, enfin, qui ont des qualités plus analogues à celles des femmes qu'à celles des hommes. A l'appui de ces principes, il fournit les exemples suivans : *le soleil,* dans notre langue, est toujours mis au masculin, et *la lune* au féminin, parce qu'elle reçoit et reproduit les rayons du soleil ; *la terre* est toujours au féminin ; *une frégate, une contrée, une ville,* sont aussi employées au féminin, parce qu'elles reçoivent ou contiennent, soit des hommes, soit des habitans. Dans toutes les langues, *Dieu* est au masculin ; nous mettons *le temps* au masculin, à cause de sa grande influence sur toute la nature ; *la vertu* est au féminin, à cause de sa beauté, et aussi parce qu'elle doit être un objet d'amour ; *la fortune* est encore au féminin. M. Harris croit que les raisons qui ont déterminé le genre de ces mots principaux sont les mêmes dans la plupart des autres langues que dans la nôtre. On peut cependant élever quelques doutes à cet égard ; une foule de circonstances diverses, qui nous semblent accidentelles parce que nous ne pouvons pas remonter jusqu'à leurs sources, ont incontestablement exercé une grande influence sur la formation des langues ; et les langues ne paraissent en aucun point plus bizarres, et en même temps moins asservies à aucune règle, que dans la désignation des genres auxquels appartiennent les noms des choses inanimées, et principalement chez quelques peuples qui ont appliqué le masculin ou le féminin à tous leurs noms substantifs.

Après cette dissertation sur le genre dans les noms substantifs, je vais m'occuper de ce qu'en style de gram-

maire on appelle déclinaison au moyen des cas. Voyons d'abord ce que signifie le mot *cas*. Pour s'en former une idée juste, il faut observer que lorsque les hommes eurent donné des noms aux objets extérieurs, qu'ils eurent déterminé le genre de ces noms par des articles, et les eurent distingués ensuite par les nombres, le langage resta encore bien imparfait, jusqu'à ce qu'ils eussent inventé une méthode pour exprimer les relations mutuelles de ces objets. Avoir des noms pour désigner un homme, un lion, un arbre, une rivière, leur était d'une assez mince utilité, tant qu'ils ne purent pas indiquer les rapports que chacun de ces objets pouvait avoir avec les autres, et faire connaître s'ils approchaient, s'éloignaient, se réunissaient, etc. Ces rapports des objets entre eux sont innombrables, à la vérité ; en sorte qu'avoir imaginé des noms pour les indiquer tous, fut sans doute le dernier degré de la perfection du langage. Mais lorsqu'il n'était encore que dans l'enfance, on dut sentir déjà la nécessité d'exprimer, d'une manière ou d'une autre, les rapports les plus importans, c'est-à-dire, ceux sur lesquels on avait le plus souvent occasion de s'entretenir. C'est de cette nécessité que sont venus le génitif, le datif et l'ablatif, cas qui expriment et le nom et les espèces de relations de ce nom déterminées en anglais par *of, to, from, with* et *by,* et en français par *de, à, avec, par,* relations que nous avons plus fréquemment besoin d'indiquer qu'aucune autre. Ainsi les cas, dans la déclinaison des substantifs, ne sont autre chose que l'expression de l'état et du rapport d'un objet avec un autre, indiqués par une variation quelconque dans le nom de l'ob-

jet, variation qui ordinairement a lieu dans la dernière lettre, et, pour quelques langues, dans la première.

Toutes les langues, cependant, n'ont point adopté ce mode d'expression. Le grec et le latin, entre autres, ont des déclinaisons; l'anglais, le français et l'italien n'en ont point, ou, du moins, ne s'en servent que d'une manière bien imparfaite. A la place de la variation des cas, ces langues modernes indiquent les rapports des objets au moyen de mots appelés prépositions, que l'on place avant le substantif. Les noms anglais n'ont d'autre cas qu'une espèce de génitif, marqué le plus ordinairement par l'addition de la lettre *s* au substantif; ainsi quand je dis *Dryden's poems*, j'entends *the poems of Dryden*, les poèmes de Dryden. Nos pronoms personnels ont aussi un cas qui répond à l'accusatif du latin. *I, me,* je, moi, ou me; *he, him,* il, lui; *who, whom,* qui, que. Notre grammaire n'offre donc rien, ou du moins très-peu de chose, qui ait quelque analogie avec la déclinaison dans les langues anciennes.

Deux questions se présentent à ce sujet. D'abord, laquelle de ces deux manières d'exprimer les relations des objets, par la déclinaison des substantifs, ou par l'addition des prépositions, fut la plus anciennement usitée dans les langues; et ensuite, laquelle des deux réunit le plus d'avantages. Il est clair que les deux méthodes remplissent le même objet, et ne diffèrent que par la forme; car le sens, dans le latin, n'eût point été altéré, si les substantifs de cette langue eussent été, comme les nôtres, indéclinables, pourvu que l'on eût employé des prépositions; si, par exemple, pour exprimer *un disciple de Platon*, on eût dit, ainsi que les

Italiens modernes, *discipulus* de *Plato*, au lieu de *discipulus Platonis*.

Actuellement, pour ce qui concerne l'antiquité des cas, quoiqu'au premier aspect cette méthode de déclinaison, ou ce moyen d'indiquer les relations, semble être, plus qu'aucun autre, le fruit d'un art déjà conduit à un certain degré de perfection, cependant il y a d'assez puissans motifs de croire que ce fut la première à laquelle les hommes eurent recours. Et en effet, nous la retrouvons dans les langues que l'on appelle mères ou primitives, ainsi que dans le grec et le latin. On peut expliquer, d'une manière naturelle et satisfaisante, pourquoi cet usage remonte à une si haute antiquité. Les idées sur les rapports des objets entre eux, rapports considérés en eux-mêmes et isolés des qualités qui les déterminent, ces idées, dis-je, sont les plus abstraites et les plus métaphysiques que les hommes purent former. On ne trouverait peut-être personne aujourd'hui, ainsi qu'un auteur l'a fort judicieusement observé, qui donnât une définition bien claire des mots *de* et *par*, pris isolément, et qui expliquât tous les sens dans lesquels ils peuvent être employés. Les premiers inventeurs du langage durent donc être bien long-temps avant d'arriver à des expressions aussi générales; au lieu de considérer les relations abstractivement, et d'inventer des mots pour les exprimer, il leur fut bien plus facile de concevoir la relation réunie à l'objet même, et d'exprimer leurs idées à cet égard, en modifiant le nom de l'objet de manière à le faire passer par tous les cas : *hominis*, de l'homme; *homini*, à l'homme; *homine*, avec ou par l'homme.

Quoique cette manière de décliner fût probablement la seule que les hommes aient employée d'abord pour indiquer les relations réciproques des objets, cependant, lorsque avec le temps ils apprirent à discerner de nouveaux rapports que n'exprimait pas la déclinaison des noms, ils conçurent des idées générales ou métaphysiques, et inventèrent successivement des mots particuliers pour toutes les relations qu'ils découvraient; ces mots formèrent cette partie du discours que nous appelons aujourd'hui *prépositions*. Les prépositions une fois introduites dans les langues, on jugea qu'elles pourraient remplacer les cas, si on les mettait avant le nominatif. En sorte que, chez les peuples qui, mélangés par les immigrations ou les conquêtes, furent obligés d'apprendre et d'adopter le langage d'un autre peuple, les prépositions firent perdre entièrement l'usage des cas et des déclinaisons. Lorsque la langue italienne, par exemple, se forma du latin, les nations barbares trouvèrent plus simple et plus facile d'adapter quelques prépositions aux nominatifs des noms, et de dire *di Roma, a Roma, di Cartago, a Cartago,* que de se rappeler toutes les terminaisons diverses *Romæ, Romam, Carthaginis, Carthaginem,* que l'usage des déclinaisons exigeait dans les langues anciennes. Ces changemens successifs nous donnent à comprendre comment les noms, dans nos langues modernes, sont devenus tout-à-fait indéclinables. Le docteur Adam Smith a jeté beaucoup de clarté sur cette matière dans son ingénieuse dissertation sur la formation des langues.

Quant à la seconde question, qui consiste à savoir

laquelle des deux méthodes dont il s'agit présente plus d'utilité et donne plus d'agrément au style, nous trouverons que les avantages et les désavantages sont compensés de part et d'autre. Il est certain qu'en rejetant les cas, la construction dans les langues modernes est devenue plus simple ; nous l'avons affranchie de tout l'embarras qu'occasionaient les différentes formes des déclinaisons ; et les Romains, comme on sait, n'en avaient pas moins que cinq, dont les règles générales étaient encore soumises à une foule d'exceptions. Nous avons ainsi rendu notre langue plus aisée à apprendre, et en même temps moins assujettie à l'incertitude des règles. Mais quoique la facilité et la simplicité d'une langue soient de bien grands avantages, la méthode moderne a des inconvéniens qui les balancent, ou qui peut-être nous forceraient à pencher pour la méthode des anciens.

Car, d'abord, l'usage continuel de nos prépositions a rempli notre langue d'une multitude de petits mots qui reviennent sans cesse dans une phrase, encombrent le discours, et l'énervent en le rendant plus prolixe. En second lieu, le langage privé de la variété et de la douceur qui résultaient de la longueur des mots, ainsi que du changement des terminaisons qu'emportaient les cas et les déclinaisons du grec et du latin, devint bien moins agréable à l'oreille. Mais l'inconvénient le plus réel de la suppression des cas, c'est que, par un changement analogue dans la conjugaison des verbes, dont je parlerai dans la Lecture prochaine, nous nous sommes privés de la liberté de transposer ou d'arranger arbitrairement les mots, liberté dont

les anciennes langues tiraient un si grand avantage.

Dans ces langues, comme je l'ai remarqué plus haut, les terminaisons différentes, produites par les déclinaisons et les conjugaisons, indiquaient suffisamment le rapport réciproque de tous les mots d'une phrase, et permettaient qu'ils fussent placés, sans équivoque, de manière à produire plus d'effet et d'harmonie. Privés aujourd'hui de ces signes, qui, inhérens aux mots eux-mêmes, exprimaient leurs relations, nous ne pouvons montrer cette relation qu'en les plaçant les uns à la suite des autres, et dans l'ordre nécessairement indiqué par leurs rapports. Le sens d'une période, distribué par membres et par parties, se trouve ainsi régulièrement coupé ou divisé ; au lieu que la construction des Grecs et des Latins, au moyen des terminaisons qui indiquaient clairement les régimes des noms et des verbes, présentait au lecteur le sens entremêlé dans toutes les parties de la phrase, et le laissait apercevoir, pour ainsi dire, d'un seul coup d'œil. Les mots qui finissaient une période déterminaient les rapports des membres entre eux, et tout ce qui devait être réuni dans notre idée paraissait l'être effectivement dans l'expression. De là plus de concision, plus de vivacité, plus de force. Tout cet attirail de particules (pour me servir de l'heureuse expression d'un auteur ingénieux), avec lequel nous sommes toujours obligés de nous traîner, écrase le style et énerve la pensée (1).

---

(1) Les différentes terminaisons d'un même mot, d'un nom ou d'un verbe, paraissent toujours plus intimement liées avec ce mot, auquel on les ajoute suivant les circonstances, que

Les pronoms sont une classe de mots qui tiennent de très-près aux substantifs, et qui, comme l'indique leur dénomination, représentent ou remplacent le nom. *Je, tu, il, elle,* ne sont que des moyens abrégés de nommer des personnes ou des choses avec lesquelles nous nous trouvons en communication immédiate, ou que nous sommes obligés de rappeler souvent dans le discours; aussi sont-ils sujets, comme les noms substantifs, à être modifiés par le genre, le nombre ou le cas. Cependant il faut remarquer qu'à l'égard du genre, les pronoms de la première et de la seconde personne, ainsi qu'on les appelle, *je* et *tu*, ne varient dans aucune langue; en effet, comme ils se rapportent toujours à la personne qui parle ou à celle à qui l'on parle, et dont

---

toutes ces particules additionnelles, détachées et insignifiantes par elles-mêmes, que nous sommes obligés de joindre à presque tous les mots. Notre méthode confond également tous ces mots, en s'adaptant aux plus expressifs comme aux plus insignifians; tandis que celle des anciens, en faisant ressortir les uns, savait cacher la faiblesse des autres. Nos langues modernes peuvent être, sous ce rapport, comparées à l'art du charpentier dans ses premiers essais, lorsque l'ouvrier, pour joindre ses matériaux, ne se servait que de ces moyens d'assemblage grossiers et apparens, comme les clous, les chevilles, les crampons. Les langues anciennes ressemblent à ce même art arrivé à son plus haut point de perfectionnement, après l'invention des queues d'aronde, des rainures et des mortaises; les pièces alors sont exactement et proprement assemblées par leurs extrémités, et leur réunion est si étroite ou si intime, qu'elle ne laisse presque pas apercevoir les moyens qui la produisent. (*Philosophie de la Rhétorique,* par le docteur Campbell, vol. II, p. 412.)

le sexe est connu, puisqu'on a cette personne sous les yeux, on n'a pas besoin de l'indiquer en mettant le pronom au masculin ou au féminin. Mais attendu que la troisième personne, qui est celle dont on parle, peut être absente ou inconnue, il a fallu que le pronom qui l'exprime fût susceptible de la modification des genres, et c'est pour cela qu'en anglais il les a tous les trois : *he*, il ; *she*, elle ; *it* (neutre), il ou elle. Pour ce qui concerne les cas, les langues qui ne les admettent point dans leurs noms substantifs, s'en servent néanmoins dans quelques-uns de leurs pronoms, d'abord pour exprimer plus exactement les rapports des mots dont ils tiennent la place, et ensuite parce qu'ils reviennent fort souvent dans le discours.

Il est probable que dans l'enfance des langues on remplaçait les pronoms en montrant l'objet, s'il était présent, ou en le nommant lorsqu'il n'était pas sous les yeux. Il est difficile de croire que leur invention remonte bien haut, car ce sont des mots d'une espèce particulière que l'art seul a pu trouver. Il faut considérer que *je*, *tu*, *il*, ne sont pas des mots applicables à un seul objet, mais, en général, à toutes les personnes et à toutes les choses suivant les circonstances. *It* (neutre), il ou elle, est le terme le plus général que l'on puisse imaginer, et tient la place de tout ce dont on peut parler dans l'univers. Cependant les pronoms ont encore cet avantage que lorsqu'on les emploie ils n'indiquent exactement que l'objet dont ils tiennent la place, et le spécifient avec autant de précision que l'article ; en sorte qu'ils sont à la fois les mots les plus génériques et les plus spécifiques. Ce sont souvent encore

ceux qui, dans les élémens de toutes les langues, embarrassent le plus les commençans, parce qu'ils sont d'un usage très-fréquent et en outre assujettis à de fort nombreuses variations.

Les adjectifs, ou les mots qui expriment des qualités, comme *grand, petit, noir, blanc, votre, notre,* sont les plus simples de tous les mots qui composent la classe de ceux auxquels on a donné le nom d'attributifs. On les retrouve dans toutes les langues, et dans toutes ils ont été les premiers inventés; car on ne peut distinguer les objets entre eux, on ne peut se communiquer ses pensées sur ce qui les concerne, tant qu'on n'a pas assigné un nom à leurs qualités différentes.

Je n'ai rien à faire observer à leur égard, si ce n'est cette singularité des langues grecque et latine, de leur faire prendre la forme des noms substantifs, et de les rendre comme ceux-ci déclinables et assujettis aux distinctions des genres et des nombres. Aussi les grammairiens les ont rangés dans la classe des noms qu'ils ont partagés en *noms substantifs* et en *noms adjectifs*, division fondée bien plus sur la forme des mots que sur leur sens et leur valeur; car les adjectifs, considérés comme mots qui expriment des qualités, ne ressemblent en rien aux substantifs qui n'indiquent absolument que la chose telle qu'elle existe et indépendamment de ses qualités; ils ont bien plus de rapports avec les verbes, puisque, comme eux, ils rappellent les attributs des substances.

Au premier aspect, il peut paraître étrange et bizarre que les adjectifs aient si bien pris la forme des substantifs dans chacune de ces deux langues anciennes,

attendu qu'à proprement parler, les genres, les nombres, les cas n'ont aucun rapport avec de simples qualités, comme *bon* ou *grand*, *doux* ou *dur*. Cependant *bonus*, *magnus*, *tener*, ont leur singulier et leur pluriel, leur masculin et leur féminin, leur génitif et leur datif, tout aussi bien que des noms de choses ou de personnes. Mais c'est dans le génie même de ces langues qu'il faut en chercher la raison. Elles évitaient, autant que possible, de considérer les qualités isolément ou abstractivement. Elles les regardaient comme des parties intégrantes de l'objet que ces qualités servaient à distinguer, et faisaient en sorte que l'adjectif dépendît du substantif et lui ressemblât par la terminaison, par le genre et par le nombre, de manière à les incorporer, pour ainsi dire, ensemble, et à les réunir dans l'expression, comme la nature les a réunis dans l'objet. La liberté des transpositions exigeait encore cette espèce de rapprochement. Car en permettant que, dans une phrase, les mots qui dépendent le plus les uns des autres fussent plus ou moins séparés, il devenait nécessaire d'indiquer par la forme ou par la terminaison, la relation des adjectifs avec leurs substantifs, ce qu'en style de grammaire on nomme leur accord. Lorsque je dis en anglais : *the beautiful wife of a brave man*, la belle femme d'un brave homme, la position de chaque mot ne laisse aucune équivoque, au lieu que si je dis en latin *formosa fortis viri uxor*, le sens n'est intelligible que parce que *formosa*, qui est le premier mot de la phrase, s'accorde en genre, en nombre et en cas, avec le substantif *uxor*, qui est le dernier.

LECTURE IX.

STRUCTURE DU LANGAGE. — LANGUE ANGLAISE.

De toutes les espèces de mots auxquels on a donné le nom d'*attributifs,* les plus complexes sont assurément les verbes. C'est dans cette partie du discours que la métaphysique profonde et subtile du langage se fait le mieux apercevoir; aussi l'examen de la nature des verbes et de leurs différentes variations peut-il être l'objet d'une dissertation fort étendue. Mais comme il m'a toujours semblé que de telles dissertations grammaticales devenaient épineuses et obscures lorsqu'elles étaient poussées trop loin, j'éviterai de m'arrêter sur ce sujet plus long-temps qu'il ne sera strictement nécessaire.

Le verbe a quelques rapports avec l'adjectif, en ce que, comme lui, il exprime l'attribut ou la propriété d'une personne ou d'une chose; mais ces rapports se bornent là, car tous les verbes de toutes les langues renferment trois objets à la fois, savoir : l'attribut d'un substantif, l'affirmation relativement à cet attribut, et le temps où ce que l'on affirme a lieu. Ainsi lorsque je dis : *le soleil brille,* briller est l'attribut du soleil, le temps présent est désigné, et il y a en outre affirmation que la propriété de briller appartient en ce moment au soleil. Le participe *brillant* n'est autre chose qu'un adjectif qui marque l'attribut ou la propriété, et exprime l'affirmation sans emporter le temps. L'infinitif *briller* peut s'appeler le nom du verbe, et n'indique ni temps

ni affirmation ; il exprime seulement l'attribut, l'action ou l'état des choses, attribut, action ou état qui seront le sujet des autres modes et des autres temps. Voilà pourquoi l'infinitif a souvent tant de ressemblance avec le substantif, et se construit quelquefois de la même manière en latin, en anglais et en français. Ainsi l'on dit en latin : *Scire tuum, nihil est; dulce et decorum est pro patriâ mori,* et en anglais : *to write well is difficult, to speak eloquently is still more difficult;* en français : écrire très-bien est une chose fort difficile, parler éloquemment est bien plus difficile encore. Mais on retrouve l'affirmation dans tous les autres temps et les autres modes : le soleil brille, brillait, a brillé, brillera, brillerait, etc. L'affirmation semble être ce qui distingue principalement le verbe des autres parties du discours; elle lui donne toute sa force ; aussi, sans un verbe quelconque, une phrase ou une proposition n'est jamais complète; car, dans tout ce qu'on peut dire, on affirme toujours qu'une chose est ou n'est pas, et le mot qui emporte avec lui cette assertion, c'est le verbe. C'est à son importance qu'il doit son nom; verbe vient du latin *verbum,* qui signifie mot, c'est-à-dire, qu'il est le mot par excellence.

L'origine des verbes, à cause de leur importance et de leur utilité dans le discours, doit remonter aux premières époques de la formation des langues; mais ce n'est sans doute qu'après une longue succession de temps qu'on est parvenu à construire toutes leurs parties avec l'exactitude qu'elles ont aujourd'hui. Il paraît probable, selon l'opinion du docteur Smith, que le verbe radical, ou la forme première qu'il prit dans

toutes les langues, fut celle du verbe que nous appelons impersonnel. *It rains*, il pleut; *it thunders*, il tonne; *it is light*, il fait jour; *it is agreeable*, il convient, et autres semblables; c'est en effet la forme la plus simple, c'est celle qui ne fait qu'affirmer l'existence d'un événement ou d'une situation de choses. A mesure qu'on inventa les pronoms, quelques verbes devinrent personnels, et passèrent successivement par les temps et les modes divers.

Les temps, dans les verbes, ont pour objet de marquer les différences qui existent entre les époques. Quelques observations, que je veux faire à ce sujet, me donneront occasion de montrer l'exactitude étonnante qui a présidé à la formation du langage. On ne fixe ordinairement sa pensée que sur les trois grandes divisions du temps, le passé, le présent et l'avenir, et l'on imagine qu'il suffirait que les verbes exprimassent ces trois grandes divisions. Mais le langage procède avec plus de précision, et divise le temps en chacun des momens qui le composent; il le considère comme ne s'arrêtant jamais, et poursuivant incessamment sa course. Les événemens passés sont plus ou moins accomplis, et l'avenir est plus ou moins éloigné de nous : voilà pourquoi presque toutes les langues ont admis une si grande variété de temps.

Le présent est un point indivisible qui n'est susceptible d'aucune modification : *scribo*, j'écris; mais il n'en est pas ainsi du passé; il n'est pas de langue si pauvre qui n'ait au moins deux ou trois temps pour en exprimer les modifications; la nôtre n'en a pas moins que quatre : 1° une action passée peut être considérée

comme n'étant pas encore achevée; c'est l'imparfait : *I was writing, scribebam,* j'écrivais; 2° une action ne vient que d'être achevée à l'instant où l'on parle; c'est le parfait, qui, en anglais, *comme en français,* s'exprime toujours avec le secours du verbe auxiliaire : *I have written,* j'ai écrit; 3° l'action peut être considérée comme achevée depuis quelque temps; c'est le parfait indéfini : *I wrote, scripsi,* j'écrivis, ce qui veut dire à la fois j'écrivis hier, ou j'écrivis il y a un an; c'est ce que les grammairiens appellent un aoriste ou un passé indéfini; 4° enfin l'action peut être considérée comme achevée avant une autre qui l'est aussi; c'est le plus-que-parfait : *I had written, scripseram,* j'avais écrit; *I had written before I received his letter,* j'avais écrit avant que je reçusse sa lettre.

J'observe ici avec plaisir que notre langue, *ainsi que le français,* a un avantage sur le latin, qui ne possède que trois temps différens pour le passé. A proprement parler, il n'a point de parfait, ou du moins il n'a aucun temps par lequel il distingue une action achevée depuis un moment, de celle qui déjà était achevée à une certaine époque. Dans l'un et l'autre cas, il faut dire *scripsi,* j'ai écrit, ou j'écrivis, quoiqu'il y ait une différence bien sensible entre les temps qu'exprime notre langue au moyen de cette modification, *I have written,* j'ai écrit, c'est-à-dire, je viens de finir d'écrire à l'instant même, et *I wrote,* j'écrivis, c'est-à-dire que depuis que j'ai fini d'écrire, d'autres actions se sont achevées. Les Romains n'ont aucun temps pour indiquer cette différence, et ne peuvent le faire qu'au moyen d'une circonlocution.

Il y a deux temps pour le futur, savoir : le futur simple ou indéfini : *I shall write, scribam,* j'écrirai; et le futur composé, qui indique que l'action s'achèvera avant qu'une autre action, qui est aussi future, soit achevée : *I shall have written, scripsero,* j'aurai écrit; *I shall have written before he arrives,* j'aurai écrit avant qu'il arrive (1).

Outre les temps, qui expriment les diverses époques, les verbes ont encore ce que grammaticalement on appelle les voix active et passive, suivant que l'affirmation est relative à ce que fait ou à ce que souffre une personne ou une chose : *amo, I love,* j'aime; *amatus sum, I am loved,* je suis aimé. Ils ont aussi les modes qui, à l'actif comme au passif, servent à exprimer l'affirmation sous les formes diverses qu'elle est susceptible de prendre. Le mode indicatif, par exemple, énonce une proposition pure et simple : *scribo, I write,* j'écris; *scripsi, I have written,* j'ai écrit; l'impératif indique le commandement, la menace : *scribe, write thou,* écris; *scribat, let him write,* qu'il écrive; le subjonctif rend la proposition conditionnelle et soumise à la chose à laquelle elle se rapporte : *I might write, I could write, I should write, if the case were so and so,* j'écrirais, s'il le fallait.

Cette manière d'exprimer une affirmation sous ses formes diverses, et avec la distinction des trois per-

---

(1) Ceux qui désirent voir ce sujet examiné d'après les règles de la métaphysique la plus exacte, peuvent consulter l'Hermès de M. Harris, ainsi que le Traité sur l'origine et les progrès du langage, vol. II, p. 125.

sonnes, *je*, *tu*, *il*, s'appelle conjugaison, et, dans toutes les langues, constitue la partie la plus importante de la grammaire.

Nous avons actuellement la preuve de ce que j'ai avancé tout à l'heure, que de toutes les parties du discours le verbe était la plus complexe, et celle où l'art se laissait le plus apercevoir. Remarquez seulement combien de choses renferme ce simple mot latin : *amavissem*, *I would have love*, j'eusse aimé. Premièrement, la personne qui parle; secondement, l'attribut ou l'action de cette personne; troisièmement, une affirmation relative à cette action; quatrièmement, le temps passé dans lequel on affirme que la chose s'est faite; et cinquièmement enfin, la condition à laquelle l'action est attachée. Il est à la fois curieux et remarquable que des mots dont le sens soit aussi compliqué, et la structure toujours formée avec un peu plus ou un peu moins d'art, se retrouvent sans exception, je crois, dans toutes les langues du monde.

Il est vrai que la forme des conjugaisons, ou la manière d'exprimer toutes les modifications des verbes, a dans chaque langue des différences très-marquées. La forme la plus exacte des conjugaisons est celle qui, sans le secours des verbes auxiliaires, indique le plus grand nombre de temps principaux par le seul changement de la première ou de la dernière syllabe du mot. On assure que dans les langues orientales les verbes n'ont que cinq temps ou cinq expressions de temps, mais que leurs modes sont combinés de manière à exprimer un grand nombre d'époques et de relations diverses. L'hébreu, par exemple, dit en un seul mot,

et sans le secours d'aucun auxiliaire, non-seulement *j'ai enseigné*, mais encore *j'ai enseigné exactement*, et souvent même, *on m'a donné l'ordre d'enseigner*, *j'ai appris moi-même*. La langue grecque, la plus parfaite de toutes les langues connues, possède exactement tous les temps et tous les modes; le latin est formé sur le même modèle, mais est un peu moins régulier, surtout au passif, où les temps ne s'indiquent qu'au moyen du verbe auxiliaire *sum*.

Les conjugaisons sont très-défectueuses dans toutes les langues modernes. Outre que le verbe par lui-même est fort peu variable dans ses terminaisons, on a continuellement recours aux auxiliaires dans tous les temps et dans tous les modes, et à l'actif comme au passif. La manière de conjuguer a subi dans le langage un changement analogue à celui des déclinaisons. De même que les prépositions, placées en avant des noms, ont remplacé les cas, de même aussi les deux verbes, *to have*, avoir, et *to be*, être, placés en avant des participes, remplacent presque toujours les diverses terminaisons des modes et des temps dont se formaient les conjugaisons chez les anciens.

Ces deux changemens ont une cause commune, et l'on s'en convaincra bientôt en réfléchissant sur les observations que nous avons déjà faites à ce sujet. Les verbes auxiliaires sont, ainsi que les prépositions, des mots généraux et abstraits; ils expriment les diverses modifications de l'existence considérée isolément et indépendante des personnes et des choses. Dans les premières périodes du langage, leur sens devait, pour ainsi dire, être incorporé avec le verbe pris dans tous ses temps et

dans tous ses modes, et l'on n'inventa que long-temps après des mots qui indiquèrent simplement et seulement l'existence. Mais lorsque, avec les progrès des langues, les verbes auxiliaires, déjà inventés et connus, eurent des temps et des modes comme les autres verbes, on trouva qu'attendu qu'ils portaient avec eux cette force d'affirmation qui distingue les verbes, on pourrait, en les joignant au participe qui indique la nature de l'action, remplacer les signes auxquels on reconnaissait les modifications des modes et des temps. Aussi, lorsque les langues modernes commencèrent à s'élever sur les débris des langues anciennes, cette méthode s'établit d'elle-même dans la nouvelle formation des parties du discours. Ces mots *am,* suis; *was,* étais; *have,* avoir, par exemple, devenus une fois familiers, il sembla bien plus facile de les appliquer à tous les verbes, comme *I am loved*, je suis aimé; *I was loved,* j'étais aimé; *I have loved,* j'ai aimé, etc., que de se rappeler cette variété de terminaisons indispensables pour conjuguer les verbes dans les langues anciennes : *amor, amabar, amavi.* De toutes ces variétés, on n'en conserva que deux ou trois, comme *love,* aimer; *loved,* aimé; *loving,* aimant, et les autres se perdirent tout-à-fait. La conséquence en fut la même que celle qui suivit la suppression des déclinaisons; la langue gagna en simplicité ce qu'elle perdit en précision et en grâce.

Ici se terminent les observations les plus importantes que j'avais à faire sur les verbes. Nous ne nous arrêterons pas long-temps sur les autres parties du discours que l'on appelle indéclinables, ou, pour mieux dire,

qui ne sont pas susceptibles d'éprouver de changemens.

Les adverbes se présentent les premiers ; ils forment, dans toutes les langues, une classe nombreuse de mots que l'on pourrait ranger, pour la plupart, parmi les mots attributifs, parce qu'ils servent à modifier ou à exprimer la situation d'une action, ou à indiquer une qualité relative au temps, au lieu, au rang, au degré, ou à d'autres circonstances que l'on a besoin de déterminer. Ils ne sont, presque tous, que des manières abrégées de parler, qui expriment, par un seul mot, ce qu'au moyen d'une circonlocution on pourrait rendre par deux ou trois mots pris dans les autres parties du discours. *Excessivement,* par exemple, signifie la même chose que *à un degré élevé; bravement,* la même chose que *avec bravoure* ou *valeur; ici,* la même chose que *dans cette place; souvent* ou *rarement,* la même chose que *un grand nombre* ou *un petit nombre de fois;* et ainsi des autres. Aussi l'on peut regarder les adverbes comme les mots les moins importans d'une langue, et ceux dont l'invention est la plus récente ; voilà pourquoi la plupart sont dérivés des mots qui furent les premiers en usage.

Les prépositions et les conjonctions sont plus essentielles dans le discours que la plupart des adverbes. Elles forment cette classe de mots, appelés connectifs, sans lesquels il n'y a point de langue, et qui servent à indiquer les relations des choses entre elles, leur influence, leur dépendance et leur cohérence réciproques ; aussi joignent-elles les mots les uns aux autres, et les réduisent-elles en propositions intelligibles et expres-

sives. Les conjonctions sont, en général, employées pour lier les phrases ou les membres d'une même phrase, comme *et, parce que, quoique,* et autres semblables. Les prépositions lient les mots en montrant le rapport qu'un nom substantif peut avoir avec un autre nom, comme *de, par, à, sur, sous,* etc. J'ai eu occasion de dire quelques mots sur la valeur des prépositions lorsque je me suis occupé des cas et des déclinaisons des noms substantifs.

Il est évident que ces particules connectives sont de la plus grande utilité dans le discours, puisqu'elles marquent les transitions par lesquelles l'esprit passe d'une idée à une autre. Elles sont la base du raisonnement, qui n'est lui-même qu'une liaison de plusieurs idées. Et si, chez les peuples barbares, et dans les siècles les moins civilisés, la série de ces mots dut être peu considérable, leur nombre dut s'accroître à mesure que les hommes firent des progrès dans l'art de raisonner et de réfléchir. Plus une nation cultive les sciences, plus le langage y est perfectionné, et plus nous devons nous attendre à ce que la langue y abonde en particules connectives, qui expriment des rapports entre les objets, et des liaisons entre les pensées qui avaient échappé à une vue moins subtile. Aussi la langue des Grecs est-elle celle où l'on en rencontre un plus grand nombre, parce que c'était le peuple chez lequel l'esprit, le génie et la civilisation étaient parvenus au plus haut degré de perfection. La beauté et l'énergie de presque toutes les langues dépendent surtout du juste emploi des conjonctions, des prépositions et de ces pronoms relatifs qui servent aussi à lier les diverses parties du

discours; c'est l'usage convenable ou maladroit de ces particules qui rend le discours fort et serré, ou lâche et confus, qui le fait marcher rapidement, ou se traîner d'un pas lourd et inégal.

Je n'entrerai pas dans de plus longs détails sur la construction du langage en général; toutefois, avant d'entamer un autre sujet, je veux encore faire sentir que, quelque épineuse et quelque embarrassante que puisse paraître cette construction, elle est cependant de la plus haute importance, et tient de fort près à la philosophie de l'esprit humain. Si le langage, en effet, est le véhicule ou l'interprète de nos pensées, l'examen de sa structure et de ses progrès ne peut que nous dévoiler tout ce qui a rapport aux progrès de nos pensées elles-mêmes, et aux opérations de nos facultés morales, et c'est pour l'homme une matière toujours instructive. « Nequis (dit Quintilien, auteur infiniment « judicieux), nequis tanquam parva fastidiat gramma- « tices elementa. Non quia magnæ sit operæ consonan- « tes à vocalibus discernere, easque in semivocalium « numerum mutarumque partiri, sed quia interiora « velut sacri hujus adeuntibus, apparebit multa rerum « subtilitas, quæ non modo acuere ingenia puerilia, sed « exercere altissimam quoque eruditionem ac scientiam « possit. » *Inst.* 1, p. 4.

Venons-en maintenant à ce qui concerne notre langue. J'ai déjà eu, dans cette Lecture et dans la précédente, occasion de faire quelques remarques sur sa structure particulière; c'est ici le lieu d'entrer, à ce sujet, dans un examen plus attentif.

La langue qui se parle aujourd'hui dans toute la

Grande-Bretagne n'est pas la langue primitive de l'île, elle n'en dérive même pas; c'est aux étrangers qu'elle doit son origine. Le langage des anciens insulaires fut sans doute le celtique ou le gallique, qui leur étaient communs avec les peuples des Gaules. Une foule de circonstances attestent que c'est de cette contrée que sont venus les premiers habitans de la Grande-Bretagne. Cette langue celtique, abondante et expressive, à ce que l'on assure, était probablement une des plus anciennes du monde, et se parlait dans toute la partie occidentale de l'Europe. Ce fut celle des Gaulois, des Bretons, des Irlandais, et peut-être même des Espagnols, jusqu'à l'époque où les conquêtes des Romains, et ensuite les invasions des peuples du Nord, ayant changé le gouvernement, le langage et les mœurs de toute l'Europe, cette langue se perdit insensiblement, et se trouva reléguée chez les habitans sauvages des montagnes du pays de Galles, de celles d'Irlande et d'Écosse. L'irlandais, le gallois et l'écossais ne sont effectivement que les différens dialectes d'une même langue, de l'ancien celtique.

Cette langue fut donc celle des Bretons, les plus anciens habitans connus de notre île, jusqu'à l'arrivée des Saxons en Angleterre, l'an 450 après Jésus-Christ. Ceux-ci, vainqueurs des Bretons, ne se mêlèrent point avec les vaincus; ils les chassèrent de leurs habitations, et les reléguèrent, eux et leur langage, dans les montagnes du pays de Galles. Les Saxons étaient un de ces peuples du Nord qui inondèrent l'Europe, et leur langue, qui n'était qu'un dialecte du gothique et du teutonique, tous deux bien étrangers au celtique, fut la

base de la langue anglaise que nous parlons aujourd'hui ; ce dialecte, mêlé d'un peu de danois, continua d'être parlé dans toutes les parties méridionales de l'île jusqu'au temps de Guillaume le Conquérant, qui introduisit à la cour le normand ou le français, langues de sa patrie. Le langage de la nation éprouva alors des changemens considérables ; et l'anglais, que l'on parla dans la suite et jusqu'à notre siècle, ne fut qu'un mélange de vieux saxon, de normand, de français, et de quelques mots nouveaux ou étrangers que le commerce et les sciences ont successivement introduits.

Telles sont les traces à travers lesquelles on peut suivre l'histoire de la langue anglaise. Celle de la Basse-Écosse n'a été, pendant plusieurs siècles, et n'est encore, de nos jours, qu'un dialecte de l'anglais. Il n'est pas aussi facile de dire comment l'ancien celtique, banni de cette contrée, s'est réfugié dans les montagnes et dans les îles, que d'indiquer comment cette révolution s'est opérée en Angleterre. La partie méridionale de l'Écosse fut-elle soumise aux Saxons et réunie au royaume de Northumberland? ou bien un nombre considérable d'Anglais exilés, en se retirant en Écosse après les conquêtes des Normands, ou à d'autres époques, portèrent-ils dans cette contrée leur langue, qui, dans la suite, et à cause des relations mutuelles des deux nations, fit tomber l'ancien celtique en désuétude? Ce sont des points historiques incertains, depuis long-temps contestés, et dont la discussion nous entraînerait beaucoup trop loin.

D'après ce que nous venons de dire, on peut conclure que le dialecte teutonique fut la base de notre

langue actuelle. On nous l'apporta sous trois formes différentes, le saxon, le danois et le normand; et toutes trois se sont fondues dans notre langue. Nous avons aussi un très-grand nombre de mots dérivés évidemment du latin; mais ce n'est pas du latin que nous les avons empruntés directement; ils nous sont sans doute venus par le canal du normand ou du français, que nous a apporté Guillaume le Conquérant. Car les Romains ayant été long-temps maîtres de toutes les Gaules, on ne parla dans ce pays, jusqu'à l'invasion des Francs et des Normands, qu'une espèce de latin corrompu, mélangé de celtique, et auquel on a donné le nom de langue romance. Ces peuples ne firent pas ce que les Saxons avaient fait en Angleterre, ils ne chassèrent pas les habitans, ils vécurent au contraire avec eux; la langue du pays devint alors un composé de ce latin corrompu et du dialecte teutonique que parlaient les vainqueurs. Ainsi le français eut toujours beaucoup de rapports avec le latin, et un très-grand nombre de mots originairement latins, en usage chez les Normands et les Français, furent introduits chez nous lors de la conquête du royaume (l'an 1066). Il est vrai que depuis nous en avons emprunté quelques-uns du latin directement, par suite de la grande influence que la littérature latine exerce sur toutes les langues de l'Europe.

De la jonction de tant de sources diverses, de la réunion de parties si dissemblables, il arriva naturellement que l'anglais, comme toutes les langues composées, admit un assez grand nombre d'irrégularités. Nous ne devons pas nous attendre à y retrouver cet

ensemble parfait, cette analogie exacte de construction qu'on remarque dans les langues simples, qui, en quelque sorte, se sont formées d'elles-mêmes, et sur une base unique. Aussi, comme je l'ai observé plus haut, il ne nous est resté que peu de chose des déclinaisons et des conjugaisons; notre syntaxe est très-bornée, et peu de mots portent avec eux des signes suffisans pour indiquer leurs rapports mutuels, pour montrer ce qu'on appelle, en style de grammaire, leur accord et leur régime. Nos expressions, venues éparses des régions étrangères, ne peuvent pas s'incorporer aussi intimement dans la construction d'une phrase que les mots de la langue des Grecs ou de celle des Romains.

Mais ces inconvéniens d'une langue composée, s'ils existent réellement, sont balancés par des avantages qui naissent de cette réunion même d'idiomes, et particulièrement par ce nombre et cette variété de mots dont une telle langue peut s'enrichir sans cesse. Peu de langues, en effet, sont plus abondantes que la nôtre, et aucun écrivain n'est fondé le moins du monde à se plaindre de sa stérilité, surtout dans les matières sérieuses, comme l'histoire, la critique, la politique et la morale. Le génie studieux et réfléchi de la nation s'est approprié, sur ces sujets importans, les expressions qu'il avait empruntées à tous les peuples. Notre poésie n'est pas moins riche, et ce n'est pas seulement par la mesure que son style diffère le plus de la prose, c'est par les mots mêmes qui lui sont consacrés; ce qui prouve combien nos ressources sont étendues, puisque notre prose et notre poésie s'expriment, pour ainsi dire, en langues différentes; et, à cet égard, nous l'em-

portons sur les Français, chez lesquels la rime seule distingue la langue poétique de la prose ordinaire.

C'est surtout dans les sujets les plus graves, c'est dans la peinture des plus forts mouvemens de l'âme que notre langue déploie toute l'énergie de ses expressions. Nous avons, à ce qu'on dit, trente mots au moins pour indiquer toutes les variétés de la colère(1); mais elle n'est pas aussi riche pour rendre les émotions douces et les sentimens délicats. Il faut avouer que la langue française surpasse de beaucoup la nôtre dans l'expression des nuances les plus légères des affections de l'âme, et surtout de ces modifications si variées que nos relations de société ont apportées dans nos mœurs, dans notre esprit et dans notre conduite. Que l'on essaie de traduire en anglais quelques pages seulement des romans de Marivaux, et l'on sentira combien, dans de tels sujets, nous sommes pauvres d'expressions; aussi la langue française est plus abondante qu'aucune autre pour peindre la délicatesse, la gaîté ou le plaisir;

---

(1) *Anger,* colère; *wrath,* courroux; *rage,* rage; *fury,* fureur; *outrage,* violence; *fierceness,* impétuosité; *sharpness,* inclémence; *animosity,* animosité; *choler,* bile; *resentment,* ressentiment; *heat,* chaleur; *heart-burning,* aigreur; *to fume,* fumer; *to storm,* s'emporter; *to inflame,* s'enflammer; *to be incensed,* être brûlant; *to vex,* chagriner; *to irritate,* irriter; *to enrage,* enrager; *to exasperate,* exaspérer; *to provoke,* provoquer; *to fret,* dépiter; *to be sullen,* être chagrin; *hasty,* bouillant; *hot,* échauffé; *rough,* bourru; *sour,* aigre; *peevish,* hargneux, etc., etc. Je n'ai traduit ces expressions, citées par Blair, que pour prouver que notre langue est au moins aussi abondante que la sienne.

elle est de toutes les langues du monde la plus heureusement formée pour la conversation; mais c'est avec raison que l'on pense que la langue anglaise lui est bien supérieure dans les compositions d'un genre élevé.

On croit, en général, qu'une langue prend sa couleur dominante dans le caractère national du peuple qui la parle. Cependant on ne doit pas s'attendre à y retrouver l'empreinte exacte du génie et des mœurs d'une nation, parce que tous les peuples ont reçu de leurs ancêtres une série primitive de mots, qui est devenue en quelque sorte la base de la langue, et qui s'est maintenue à travers les siècles, quoique pendant ce laps de temps les mœurs aient sans doute éprouvé de graves altérations. Le caractère national doit néanmoins conserver toujours une influence sensible sur le génie de la langue; aussi la vivacité et la gaîté des Français, la gravité et l'humeur pensive des Anglais, sont évidemment empreintes dans leur langage respectif.

Le génie de notre langue et le caractère de la nation qui la parle, doivent faire présumer qu'elle est à la fois forte et énergique. Il est vrai que naturellement elle est un peu prolixe: la faute en est à cette quantité considérable de particules et de verbes auxiliaires dont nous sommes obligés de nous servir incessamment, et cette prolixité ne laisse pas d'en affaiblir l'expression. Nous exprimons bien moins que les langues grecque et latine par un verbe ou par un nom substantif. Notre style est moins serré, et nos pensées, délayées dans un plus grand nombre de mots, et divisées en parties distinctes, produisent une impression bien plus faible. Malgré cet inconvénient, l'immense quantité d'expressions que

nous avons pour peindre les grandes commotions de l'âme, la liberté dont nous jouissons, à un plus haut degré qu'aucun autre peuple, de composer sans cesse des termes nouveaux, doivent faire considérer notre langue comme très-expressive, au moins en comparaison des langues modernes, puisque nous sommes si loin des anciennes à cet égard. Le style seul de Milton, tant en prose qu'en vers, prouve suffisamment que l'anglais n'est dépourvu ni de force ni d'énergie.

La flexibilité d'une langue, cette faculté de se prêter aux styles différens et aux sujets divers, d'être sévère et forte, aisée et coulante, tendre et douce, pompeuse et magnifique, selon les occasions, ou suivant le génie des auteurs, est une qualité de la plus haute importance. Il semble que cette qualité dépende de trois choses principales, l'abondance de la langue, l'arrangement dont les mots sont susceptibles, et la variété et la beauté des sons. Aucune langue n'a possédé plus éminemment ces avantages que le grec, aucune ne s'est mieux pliée au génie des écrivains. Il réunissait ces trois conditions indispensables auxquelles il joignait encore l'agréable variété de ses différens dialectes, en sorte qu'il prenait tous les tons qu'on voulait lui donner, depuis le plus simple et le plus familier jusqu'au plus majestueux. A cet égard, la langue latine, quoique fort belle d'ailleurs, est bien au-dessous de celle des Grecs. Elle a trop constamment un air grand et noble ; toujours mâle et soutenue dans l'enchaînement des sons, elle conserve une sorte de dignité sénatoriale dont il est difficile à un écrivain de la dépouiller entièrement. Parmi les langues modernes, l'italien a bien plus de

flexibilité que le français; son abondance, sa construction libre, la beauté et l'harmonie des sons, la facilité avec laquelle, en vers comme en prose, elle se plie à tous les sujets, et devient susceptible de noblesse, de force ou de douceur, semblent en former sous tous les rapports la plus accomplie de toutes les langues modernes qui se sont élevées sur les ruines des langues anciennes. Quoique la langue anglaise soit bien loin d'avoir toute la flexibilité de l'italien, elle n'en est cependant pas, à beaucoup près, dépourvue. Si l'on veut faire attention à la diversité de style que l'on trouve dans nos auteurs classiques, à la grande différence qui existe, par exemple, entre celui de lord Shaftsbury et celui de Dean Swift, on y découvrira une série d'expressions et une facilité de se prêter aux goûts variés des écrivains qui en font une des plus belles langues parlées en Europe. Ce qu'on lui a reproché le plus fréquemment, c'est le manque d'harmonie. Quoiqu'on soit disposé à juger favorablement des sons d'une langue que l'on a parlée dès l'enfance, et que sur ce point on nous puisse soupçonner de partialité, je crois cependant qu'il est possible de montrer avec quelque évidence que ce reproche a été poussé trop loin. La mélodie seule de nos vers dans lesquels la poésie n'a pas besoin du secours de la rime, prouve assez que notre langue est bien loin d'être dépourvue d'harmonie. Notre poésie est, après celle des Italiens, la plus variée et la plus harmonieuse de toutes les poésies modernes, et surtout l'emporte incontestablement sur celle des Français par la variété, la douceur et la mélodie. M. Sheridan a démontré que nos sons étaient plus nourris de voyelles et de diphthon-

gues, et divisés assez sensiblement en longs et en brefs pour mettre dans la quantité de nos syllabes la plus heureuse diversité; il observe que nos consonnes, qui semblent se multiplier confusément sur le papier, produisent presque toujours des combinaisons qui flattent agréablement l'oreille, et que principalement le reproche que l'on adresse à notre langue sur le retour continuel du sifflement de la lettre *s*, est aussi injuste que déraisonnable. On n'a pas en effet remarqué que très-souvent, et surtout dans les syllabes qui terminent les mots, cette lettre perd sa prononciation sifflante et s'articule comme le *z*, qui produit une des consonnances les plus douces, telles que dans *has*, il a; *these*, ceux-ci; *those*, ceux-là; *loves*, il aime; *hears*, il écoute; et une infinité d'autres où la lettre *s*, conservée dans l'orthographe, a véritablement la prononciation du *z*.

Toutefois, nous ne devons pas prétendre que la douceur et la beauté des sons soient une des qualités principales de notre langue; elle n'est pas assurément incapable de mélodie, mais cependant la force et l'expression la caractérisent plus que la grâce. Nous sommes portés, en général, à prononcer rapidement, et nous avons rendu plus brefs presque tous les mots que nous devons au latin, comme : *orator, spectacle, theatre, liberty*, etc. A cet égard, notre prononciation a cela de remarquable qu'elle appuie davantage sur les premiers sons du mot qu'on ne le fait ordinairement dans aucune autre langue. En grec et en latin, c'est presque toujours sur la troisième avant-dernière syllabe ou l'antépénultième que l'on s'appesantit, au lieu qu'en anglais, c'est sur la quatrième, et quelquefois même sur

la cinquième avant-dernière, comme dans *mēmorable, convēniency, āmbulatory, prōfitableness*. L'effet que produit en général cette méthode d'avancer l'accent, ou de le placer aussi près du commencement du mot, est de donner à la prononciation plus de force et de vivacité, et de la rendre en même temps plus rapide et plus pressée; ce qui, nécessairement, doit peu contribuer à l'harmonie d'une langue.

La langue anglaise possède sans doute l'avantage d'être, dans sa forme et dans sa structure, la plus simple de toutes les langues de l'Europe. Elle est affranchie de tout cet embarras des déclinaisons, des cas, des modes et des temps. Ses mots sont moins sujets que ceux d'aucune autre langue à changer de formes; ses substantifs n'admettent de genres que ceux que la nature a établis, et n'éprouvent que la modification bien légère d'un seul cas; ses adjectifs ne varient que pour exprimer les degrés de comparaison, et ses verbes, au lieu de subir tous les changemens des anciennes conjugaisons, ont à peine quatre ou cinq terminaisons diverses; un petit nombre de prépositions et de verbes auxiliaires indiquent clairement tous les sens que l'on veut donner au mot, qui, presque toujours, reste invariable. J'ai dit quels inconvéniens en résultaient pour la brièveté et l'énergie; mais il faut avouer qu'une telle construction grammaticale est de la plus grande facilité, et rend l'étude de notre langue bien moins pénible; l'arrangement des mots en est plus clair et plus intelligible, et les règles de notre syntaxe sont à la fois moins multipliées et plus simples.

Je suis de l'avis du docteur Lowth, qui, dans la pré-

face de sa grammaire, prétend que cette grande simplicité, cette extrême facilité de notre langue, sont cause que souvent on la parle et on l'écrit avec plus de négligence. L'étude des langues compliquées et dans la construction desquelles il entrait beaucoup d'art, réclamait des soins plus assidus; les signes des genres et des cas, les variétés produites par les déclinaisons et les conjugaisons, les règles multipliées de la syntaxe, exigeaient une attention bien plus soutenue, et faisaient du langage une science difficile; il était réduit en système; on avait fixé des principes dont il était absolument impossible de s'écarter, tandis que parmi nous on le considère à peine comme soumis à quelques règles grammaticales. Il est reconnu que l'on peut, sans études, s'exprimer en anglais d'une manière très-convenable, et qu'une syntaxe aussi simple et aussi bornée que la nôtre ne demande aucune application. Aussi en arrive-t-il que trop souvent l'on contracte l'habitude d'écrire d'une manière lâche et incorrecte.

J'admets que les règles de la grammaire n'aient pas une autorité suffisante pour lutter contre l'usage une fois établi, et que, dans le discours comme dans l'écriture, l'usage doive être l'étendard sous lequel il faille se ranger lorsqu'il s'élève quelque incertitude en matière de langage ou de style. Cependant il ne s'ensuit pas que les règles grammaticales soient inutiles et superflues. Il y a, dans toutes les langues cultivées, certaines constructions nécessaires, certaines analogies qui servent de base à l'usage, et que, dans les cas obscurs ou douteux, on peut regarder comme des autorités infaillibles. Chaque langue a une syntaxe composée de

règles auxquelles doivent se conformer strictement ceux qui veulent écrire et parler avec pureté; car la syntaxe n'est effectivement que cette disposition des mots d'une phrase au moyen de laquelle le sens de chacun et ses rapports avec les autres deviennent parfaitement clairs et intelligibles.

Toutes les règles de la syntaxe latine ne peuvent, il est vrai, s'appliquer à notre langue. La plupart tiennent à la forme particulière d'un idiome dans lequel des verbes et des prépositions gouvernent le génitif, le datif, l'accusatif ou l'ablatif. Mais il ne faut pas perdre de vue, qu'abstraction faite de ces particularités, les principales règles, celles qui servent en quelque sorte de base au langage, sont communes au latin et à l'anglais comme à toutes les langues; car, dans toutes les langues, les parties essentielles du discours, les substantifs, les adjectifs, les verbes et les particules connectives sont toujours les mêmes, et partout où ces parties du discours se retrouvent, il existe entre elles certaines relations nécessaires qui déterminent leur syntaxe ou fixent la place qu'elles doivent occuper dans la construction d'une phrase. C'est ainsi qu'en anglais comme en latin l'adjectif doit, par sa position, indiquer son rapport avec le substantif, et le verbe s'accorder en personne et en nombre avec le nominatif, attendu que, par la nature des choses, un mot qui exprime une qualité ou une action doit correspondre aussi exactement qu'il est possible avec le nom de la chose dont il exprime l'action ou la qualité. Deux ou plusieurs substantifs liés par une conjonction copulative exigent que les pronoms ou les verbes auxquels ils se

rapportent soient mis au pluriel; autrement le rapport commun qu'ils ont avec ces pronoms et ces verbes ne serait point marqué. Dans toutes les langues, un verbe actif gouverne l'accusatif, c'est-à-dire qu'il indique clairement quel nom substantif est celui de l'objet vers lequel son action se dirige. Un pronom relatif s'accorde toujours avec son antécédent en genre, en nombre et en personne; des conjonctions ou des particules connectives doivent toujours réunir des cas ou des modes semblables, c'est-à-dire qu'elles doivent joindre ensemble des mots qui, dans le discours, remplissent des fonctions analogues. Je cite ce petit nombre d'exemples pour montrer que, dans toutes les langues, comme dans la nôtre, il existe des règles fondamentales dont il est impossible de s'écarter lorsqu'on veut écrire ou parler correctement.

Quels que puissent être les avantages ou les défauts de la langue anglaise, puisque cette langue est la nôtre, elle mérite nos soins et notre application, tant sous le rapport du choix des mots dont nous nous servons, que sous celui de la syntaxe ou de l'arrangement de ces mêmes mots dans une phrase. Nous savons quelle importance les Grecs et les Romains attachaient au langage dans les temps les plus florissans de la république; nous savons avec quel succès les Français et les Italiens ont cultivé leur langue. Quelques connaissances que l'on puisse acquérir par l'étude des langues étrangères, on ne peut les déployer avantageusement qu'autant que l'on écrit ou que l'on connaît bien la sienne. Un écrivain peut produire un ouvrage bon et utile; mais il ne sera jamais goûté du public, s'il pèche contre

la pureté de la langue. D'un autre côté, ce n'est qu'à force de travail et d'application que l'on acquiert un style élégant et correct; on se trompe fortement quand on croit y parvenir en ne cherchant qu'à flatter l'oreille, ou en parcourant d'une manière superficielle quelques-uns de nos meilleurs auteurs. Les fautes nombreuses que commettent contre la grammaire des écrivains d'ailleurs très-recommandables, et les négligences par lesquelles ils choquent quelquefois la pureté du langage, prouvent assez qu'il faut que celui qui veut écrire correctement se livre à l'étude la plus attentive de sa langue (1).

---

(1) On fera bien de lire *la courte Introduction à la grammaire anglaise* du docteur Lowth, avec les notes critiques. De tous les ouvrages qui ont paru de nos jours sur cette matière, c'est celui qui mérite le plus de confiance; on pourra s'y convaincre de tout ce que nous avons dit sur les négligences de style que l'on rencontre dans quelques-uns de nos meilleurs écrivains. *La Philosophie de la Rhétorique* du docteur Campbell renferme aussi des observations fines et ingénieuses, et sur la langue anglaise, et sur le style en général. Les rudimens de grammaire anglaise du docteur Priestley, sont encore fort utiles, en ce qu'ils indiquent les erreurs dans lesquelles les écrivains tombent le plus fréquemment.

TROISIÈME PARTIE.

LECTURE X.

DU STYLE EN GÉNÉRAL, DE LA CLARTÉ ET DE LA PRÉCISION.

Nous avons terminé les observations que nous avions à faire sur le langage ; nous nous occuperons actuellement du style et des règles qui y sont relatives.

Il n'est pas facile de donner une idée exacte de ce que l'on entend par style. Je ne puis mieux le définir qu'en disant que c'est la manière particulière dont chaque homme se sert d'une langue pour exprimer ses propres idées. Il ne faut pas le confondre avec le langage même, ni avec les mots. Les mots qu'un auteur emploie peuvent être justes et corrects, alors que son style est vicieux, dur et raide, faible et affecté. Le style d'un écrivain a toujours quelque analogie avec sa manière de sentir ; il peint les idées qui se présentent à son esprit, et en même temps l'aspect sous lequel elles se présentent ; voilà pourquoi, lorsque nous examinons un ouvrage, il nous est ordinairement très-difficile de séparer le style de l'auteur de sa façon de penser. Nous ne devons pas nous étonner que tous deux soient si intimement liés, puisque le style n'est autre chose que l'espèce d'expression que nos pensées prennent au moment où elles se forment. Aussi chaque

nation a un style différent suivant son caractère ou son génie. Des figures fortes et hyperboliques donnaient une vive chaleur à celui des Orientaux ; les Athéniens, peuple spirituel et poli, s'étaient formé un style précis, clair et soigné ; les Asiatiques, licencieux et amis du luxe, affectaient un style fleuri, mais diffus. On remarque les mêmes différences caractéristiques dans le style des Français, des Anglais et des Espagnols. En parlant du style en général, on dit qu'il est nerveux, faible ou vif, qualités qui, dans un écrivain, désignent à la fois et sa manière de sentir et sa manière de s'exprimer ; tant il est difficile de les séparer l'une de l'autre. Je traiterai plus tard des caractères généraux du style ; il me semble indispensable de commencer par l'examen de ces qualités les plus simples, car c'est dans leur assemblage que consistent presque toujours ses diverses qualités complexes.

Toutes les qualités d'un bon style peuvent se réduire à deux principales, la clarté et les ornemens. Tout ce qu'on peut, en effet, exiger du langage, c'est de présenter de la manière la plus claire nos idées à l'esprit des autres, et en même temps de les présenter de façon à ce qu'elles puissent plaire, intéresser, et donner ainsi plus de force à l'impression que nous voulons produire. Ce n'est qu'en atteignant ce double but que l'on retire de l'art de parler et d'écrire tous les avantages qu'il est possible d'en attendre.

L'on n'hésite pas à considérer la clarté comme la qualité fondamentale du style, qualité si essentielle à tous les genres d'ouvrages qu'elle ne peut être suppléée par aucune autre. Sans elle, les ornemens les plus riches

ne jettent qu'une triste lueur à travers les ténèbres, et, loin de plaire au lecteur, le fatiguent et le dégoûtent. Aussi, ce qui doit avant tout nous occuper, c'est de nous rendre parfaitement intelligibles, c'est de nous faire comprendre avec la plus grande facilité. « Oratio, « dit Quintilien, debet negligenter quoque audientibus « esse aperta; ut in animum audientis, sicut sol in « oculos etiamsi in eum non intendatur, occurrat. Quare « non solùm ut intelligere possit, sed ne omninò possit « non intelligere curandum. » L'écrivain qui nous oblige à le suivre avec l'attention la plus soutenue, à nous arrêter et à relire une seconde fois sa phrase pour la comprendre, ne peut pas long-temps nous plaire. Nous sommes trop indolens pour soutenir un semblable travail. Nous dirons peut-être, lorsque nous aurons enfin découvert la pensée d'un écrivain, que nous en admirons la profondeur, mais nous serons rarement disposés à reprendre la lecture de son livre.

Quelques auteurs s'excusent de leur manque de clarté sur la difficulté du sujet qu'ils traitent. Mais un pareil prétexte est bien rarement admissible, si toutefois même il peut l'être; car l'homme qui veut en prendre la peine classera en propositions distinctes, et exprimera aux autres avec clarté ce que lui-même aura conçu clairement. On ne doit point entreprendre d'écrire sur un sujet dont on n'a pas l'idée la plus claire et la plus précise. On peut pardonner à un écrivain de n'avoir sur une matière que des idées incomplètes ou mal déterminées; mais, toutefois, ces idées doivent encore être claires autant qu'il est possible, et, dans quelque cas que ce puisse être, il faut toujours mettre

de la clarté dans leur expression. L'obscurité qui règne dans la plupart des livres sur la métaphysique vient de ce que les conceptions des autres ne sont pas parfaitement distinctes; ils n'ont vu leur objet qu'à travers une lueur incertaine, et, par conséquent, ne peuvent pas le présenter aux autres dans tout son jour.

La clarté dans le style ne peut pas être considérée comme une espèce de mérite négatif, c'est-à-dire, comme l'absence d'un défaut; c'est, au contraire, un très-grand mérite, c'est une véritable beauté. Un auteur nous plaît et se concilie notre estime lorsqu'il nous évite la peine de chercher sa pensée, lorsqu'il nous développe son sujet sans embarras, sans confusion; lorsque son style coule comme un ruisseau limpide dont on distingue toujours le fond.

Pour acquérir l'habitude d'être clair, il faut d'abord porter toute son attention sur chaque mot et sur chaque phrase, et ensuite sur l'ensemble de sa composition. Le premier point va nous occuper d'abord, et nous y consacrerons le reste de cette Lecture.

La clarté dans les mots et dans les phrases exige que les mots et les phrases réunissent la pureté, la propriété et la précision.

La pureté et la propriété dans le langage sont des expressions souvent confondues, dans le sens desquelles il n'y a pas, il est vrai, une différence bien marquée, quoique cependant il y en ait une. La pureté consiste dans l'usage des mots et des constructions propres à la langue que l'on parle, et s'oppose à l'emploi d'expressions ou de tournures de phrases qui appartiennent à une autre langue, ou que l'usage ne tolère plus, ou

que l'on a récemment innovées, ou enfin qu'aucune autorité suffisante n'a consacrées. La propriété est un choix de mots que l'usage le meilleur et le plus généralement adopté par les bons écrivains a appropriés à la nature des idées que nous voulons exprimer ; elle exige que leur application soit à la fois heureuse et correcte d'après les principes que cet usage a établis ; enfin, elle rejette ces expressions basses et triviales qui sont faites pour dégrader la pensée la plus noble. Un style peut être pur, c'est-à-dire qu'il peut être rigoureusement anglais, exempt de gallicisme et d'aucune inversion étrangère à la langue, exempt aussi de fautes grammaticales, et manquer cependant de propriété. Les mots, en effet, pourraient être mal choisis, mal adaptés au sujet, et rendre imparfaitement la pensée de l'écrivain qui, tout en ne se servant que d'expressions et de phrases véritablement anglaises, en a fait un choix malheureux. D'un autre côté, le style n'a de propriété que lorsqu'en même temps il est pur ; et ces deux qualités réunies le rendent non-seulement clair, mais encore gracieux. Pour acquérir l'une et l'autre, il n'est pas de moyen plus sûr que de chercher à imiter les écrivains et les orateurs les plus distingués.

Lorsque je dis que les mots innovés ou tombés en désuétude nuisent à la pureté du style, on pense bien que cette règle n'est pas sans exception. Ils ont, au contraire, de la grâce en certaines circonstances. La poésie donne plus de latitude que la prose aux expressions nouvelles, ou du moins à celles qui sont d'une formation récente ; toutefois, on ne doit user de cette liberté qu'avec une extrême réserve. En prose, les in-

novations sont plus dangereuses, et produisent souvent un mauvais effet; elles donnent au style un air d'apprêt ou d'affectation, et il n'est permis de les hasarder qu'à ceux dont la réputation méritée leur a donné le droit d'exercer sur la langue une grande influence.

Il ne faut employer de mots étrangers ou scientifiques qu'autant qu'il est impossible de faire autrement. Les langues pauvres ont quelquefois besoin de ce secours, mais la nôtre n'est pas de ce nombre. Dean Swift, un de nos écrivains les plus corrects, faisait gloire de ne se servir que de mots originairement anglais, et sa diction doit être regardée comme un modèle de pureté et de précision relativement au choix des mots, modèle dont il semble que nous nous écartions tous les jours davantage. Une foule de mots latins se sont dernièrement introduits dans notre langue. Dans certaines circonstances, ils donnent au style quelque chose de grand et de noble; mais souvent aussi ils lui communiquent de la raideur et de l'affectation. En général, un style simple et naturel, une construction claire et intelligible, peuvent rendre la pensée avec autant de force et d'énergie que cette espèce d'anglais latinisé.

Examinons actuellement ce qu'on doit entendre par la précision dans le langage. Comme c'est à cette qualité que l'on doit en grande partie attribuer la clarté du style, elle mérite que nous nous y arrêtions quelques instans, d'autant plus que nos idées sur le sens de ce mot ne sont pas, en général, bien distinctes.

La définition la plus exacte du mot précision se tire de son étymologie même; il vient de *præcidere*, cou-

per, retrancher, abréger. La précision consiste donc à retrancher toute superfluité, et abréger l'expression de manière à ce qu'elle ne soit absolument que la copie de notre idée, et n'y ajoute ou n'y ôte rien. J'ai précédemment observé qu'il était quelquefois assez difficile de ne pas confondre les qualités du style avec la manière de penser d'un auteur. Nous en trouvons ici justement une preuve; car, pour écrire avec précision, quoique la précision ne soit à proprement parler qu'une qualité du style, il faut que nos pensées soient parfaitement classées et bien distinctes.

Les mots dont un homme se sert pour rendre ses idées peuvent être défectueux sous trois rapports différens. D'abord, en n'exprimant pas la pensée même, mais quelque autre qui en approche beaucoup et paraît lui ressembler; ensuite en n'exprimant la pensée que d'une manière inexacte ou incomplète; enfin, en l'exprimant avec quelque accessoire qu'on n'avait pas l'intention d'y joindre. La précision est directement opposée à ces trois défauts, mais surtout au dernier. L'écrivain qui sait mettre de la propriété dans ses expressions évite les deux autres. La propriété dans le choix des termes rend la pensée telle qu'elle est conçue, et la rend tout entière; mais on est précis lorsqu'on n'exprime que sa pensée, et rien de plus. Celui qui possède cette qualité ne met dans sa phrase aucun mot étranger à l'idée qui l'occupe, et n'ajoute aucun accessoire déplacé dont le mélange confus avec l'objet principal ne peut que l'environner d'obscurité, et le soustraire à l'esprit du lecteur. La précision exige de l'écrivain la conception la plus claire du sujet qu'il veut déve-

lopper; elle exige qu'il en soit fortement pénétré, et que le jour sous lequel il nous l'offre n'ait rien d'incertain. C'est une perfection à laquelle il n'est donné qu'à un bien petit nombre d'écrivains de pouvoir atteindre.

L'utilité et l'importance de la précision tiennent à la nature même de l'esprit humain, qui ne peut apercevoir clairement et distinctement qu'un seul objet à la fois. S'il lui faut en considérer deux ou trois ensemble, surtout quand ils ont entre eux quelque ressemblance, il s'embarrasse et se trouble, et ne peut bien saisir les rapports par lesquels ils se lient ou diffèrent les uns des autres. Un objet se présente à moi; c'est, je suppose, un animal dont je désire connaître bien la forme; je veux qu'on lui ôte tout ce qui le recouvre : j'exige que rien que lui-même ne s'offre à ma vue, et qu'il soit seul devant moi pour que mon attention ne puisse être distraite. Il en est de même à l'égard des mots. Si, lorsque vous voulez me communiquer votre pensée, vous me dites plus de choses qu'il n'y en a qui s'y rapportent; si vous ajoutez à l'objet principal quelques circonstances étrangères; si, pour mettre dans vos expressions une variété inutile, vous changez le point de vue; si tantôt vous mettez sous mes yeux l'objet lui-même, et tantôt un objet analogue, vous m'obligez à les regarder tous les deux à la fois, et celui qui est le plus essentiel m'échappe. Vous chargez de harnais et de colliers l'animal que vous me montrez; vous faites ensuite paraître devant moi plusieurs animaux de la même espèce, qui se ressemblent sous quelques rapports, mais diffèrent sous quelques autres, en sorte que je n'en vois aucun bien distinctement.

L'on a donné à ce style la dénomination de lâche, parce qu'il est le plus opposé à la précision. C'est la multiplication des mots superflus qui le produit. Les écrivains médiocres croient se faire mieux comprendre en multipliant les expressions; ils ne font qu'embarrasser le lecteur. Ils sentent bien qu'ils n'ont pas saisi le mot qui rend précisément leur pensée, parce que leur pensée n'est pas claire et distincte dans leur esprit; ils s'efforcent de la produire au moyen de tel ou tel mot par lequel ils espèrent remplacer celui qui leur manque, et vous faire arriver très-près de leur but, tout autour duquel ils tournent sans cesse pour n'y arriver jamais. L'image qu'ils vous offrent semble se doubler sous vos yeux, qui ne peuvent l'apercevoir distinctement. Lorsqu'un poète me parle du *courage* que son héros déploie dans un jour de bataille, son expression est précise, et je la comprends parfaitement; mais si, pour multiplier les mots, il vante son *courage* et son *intrépidité*, à l'instant même mon esprit éprouve un mouvement d'hésitation. Notre auteur a cru exprimer une qualité avec plus d'énergie, et, dans le fait, il en a exprimé deux. Le *courage* affronte le péril, l'*intrépidité* le voit de sang-froid, et s'élève au-dessus. L'occasion de montrer chacune de ces deux qualités est différente; en sorte que, obligé de réfléchir sur toutes les deux à la fois, tandis qu'une seule devrait s'offrir à mes yeux, mon esprit vacille, et mes idées sur l'objet principal ne sont pas bien distinctes.

Il suit de ce que nous venons de dire, qu'un auteur peut être clair, et cependant manquer de précision. Ses mots sont bien choisis, ses phrases sont régulières,

l'idée qu'il vous présente est aussi claire qu'il la conçoit lui-même; mais comme il ne la conçoit que vaguement, et que, dans son esprit, elle n'est pas très-distincte, il lui est impossible de s'exprimer avec précision. Toutefois la précision n'est pas indispensablement nécessaire dans tous les sujets; il suffit quelquefois que nous ayons une idée générale de la pensée d'un écrivain, parce qu'il est probable que le sujet est déjà connu et familier au lecteur, et qu'on ne se méprendra pas sur le sens, quoique les mots ne soient pas d'une précision ni d'une exactitude rigoureuses.

Peu d'écrivains anglais ont, par exemple, autant de clarté que l'archevêque Tillotson et sir William Temple, et cependant ni l'un ni l'autre ne sont remarquables par leur précision. Leur style est lâche et diffus. Ils expriment ordinairement leurs pensées par plusieurs mots qui l'indiquent à peu près, au lieu de n'employer que les expressions qui l'énonceraient clairement et rien de plus. La précision n'est pas encore le caractère particulier du style de M. Addison, quoiqu'il soit bien éloigné d'en avoir aussi peu que ces deux auteurs.

Lord Shaftsbury est bien moins précis que M. Addison, et ce tort est chez lui d'autant plus impardonnable qu'il traite des sujets philosophiques, dans lesquels il devait avant tout chercher la précision. Son style a tout à la fois de grandes beautés et de grands défauts; il ne saurait être un excellent modèle à suivre. Il connaissait parfaitement la force de chaque expression; celles dont il se sert sont en général justes et harmonieuses; il sait les varier heureusement, et ses constructions, comme j'aurai occasion de le prouver plus tard, sont belles et

régulières. Son manque de précision ne vient pas de la confusion de ses idées; c'est à son affectation continuelle qu'il faut l'attribuer. Il aime à l'excès la pompe et les ornemens; il ne lui suffit pas de s'exprimer d'une manière simple et claire, il faut toujours qu'il donne à son sujet un air de grandeur et de majesté. C'est ainsi qu'il emploie sans cesse des circonlocutions, et une foule de mots et de phrases pour décrire ce qu'un seul mot ou une seule phrase exprimeraient bien mieux. S'il parle d'une personne ou d'un auteur, rarement il l'indique par son propre nom. Dans son traité intitulé *Avis à un auteur*, il consacre deux ou trois pages à Aristote, sans le nommer jamais autrement que *le modèle des critiques, le grand génie* ou *le grand juge de l'art, le prince des critiques, le grand maître de l'art, le philologue consommé;* c'est encore ainsi que, dans un autre endroit de ce traité, pour désigner Homère, Socrate et Platon, il les appelle *le père vénérable de la poésie, le patriarche des philosophes,* et *son noble disciple, ce puissant génie.* Cette manière d'indiquer les personnes marque beaucoup d'affectation; mais elle n'est cependant pas aussi opposée à la précision que les fréquentes circonlocutions qu'il emploie pour exprimer des idées morales, cherchant toujours bien plus la pompe et l'ornement que la clarté, à laquelle, comme écrivain philosophe, il devait donner tous ses soins. Le sens moral est, par exemple, d'après sa définition, un terme clair et parfaitement intelligible; mais combien il rend cette idée vague lorsque, dans la page suivante, il appelle ce sens moral une *affection naturelle*, une *imagination prématurée*

qui constitue le sens du bien et du mal! Sa réflexion seule sur notre manière de nous conduire est une pensée très-heureuse ; mais nous savons à peine où il prétend en venir, lorsque, la retournant avec effort sur toutes ses faces, il dit : *L'homme se divise en deux parties; il s'adresse la parole, il entre en association avec lui-même, il forme à lui seul le nombre deux pratique.* Dans quelques circonstances, il sème les ornemens avec tant de profusion, ou surcharge de tant de mots les propositions les plus simples, que, s'il ne les obscurcit pas, au moins il les affaiblit beaucoup.

Dans le paragraphe suivant, à l'occasion de quelques recherches sur la vertu, pour prouver qu'une mauvaise action produit sur l'âme l'effet du poison sur le corps, il affecte une redondance d'expressions qu'il pousse jusqu'au ridicule.

Commettre une mauvaise action, c'est d'abord *écarter une affection bonne et sage pour lui en substituer une mauvaise et désordonnée;* ensuite c'est *commettre une action inique, immorale et injuste;* puis, dans la ligne d'après, c'est *faire mal ou agir contre l'intégrité, la nature et la vertu.* Enfin une chose aussi simple à exprimer qu'une blessure qu'on se fait à soi-même, c'est *altérer sa constitution, mutiler ses formes, ses membres naturels ou son corps.* Une telle profusion de mots est faite pour dégoûter un lecteur judicieux, et ne sert qu'à embarrasser ou à obscurcir la pensée de l'écrivain. Quintilien nous donne une définition parfaite de cette espèce de style. « Est « in quibusdam turba inanium verborum qui, dùm « communem loquendi morem reformidant, ducti spe-

« cie nitoris, circumeunt omnia copiosâ loquacitate « quæ dicere volunt. » Lib. VII, cap. 2.

On peut attribuer en grande partie la cause de la diffusion du style à l'usage inconsidéré de mots que l'on appelle synonymes, parce qu'ils expriment une même idée principale ; mais ils l'expriment, la plupart du temps, pour ne pas dire toujours, avec quelque circonstance particulière, et diffèrent par une idée accessoire que chacun d'eux emporte avec lui, et qui établit entre eux une distinction bien marquée. On trouve à peine dans une langue deux mots dont le sens soit bien exactement identique, et une personne versée dans l'art du langage saisit le point délicat par lequel le sens de ces deux mots cesse d'être le même. Ce sont en quelque sorte des nuances diverses d'une même couleur qu'un écrivain soigneux emploie avec succès suivant le ton et le fini de ses tableaux ; une expression supplée à ce qui manque à une autre, et rend à la pensée sa vigueur ou son lustre ; mais pour bien réussir, quelle attention ne doit-il pas apporter aux choix qu'il fait? La plupart des auteurs confondent les termes et ne sont déterminés dans l'emploi qu'ils en font, que par le désir de bien remplir une période ou de donner au langage plus d'harmonie ou de variété, comme si leurs significations étaient absolument les mêmes, tandis qu'effectivement elles diffèrent beaucoup. Un style obscur et lâche est le résultat inévitable d'un tel abus.

Il n'y a pas dans la langue latine deux mots que l'on regarderait plus volontiers comme synonymes que *amare* et *diligere*. Cependant Cicéron nous prouve

qu'il existe entre eux une différence bien sensible. « Quid ergo, dit-il dans une de ses épîtres, tibi com- « mendem eum quem tu ipse diligis? Sed tamen ut « scires eum non à me *diligi* solum, verum etiam « *amari*, ob eam rem tibi hæc scribo. » *Tutus* et *securus* sont encore des mots qu'on serait tenté de confondre, et dont la signification est cependant bien différente. *Tutus* signifie à l'abri du danger, *securus* veut dire affranchi de la crainte du danger. Sénèque nous fait sentir adroitement cette différence : *Tuta scelera esse possunt, secura non possunt.* On peut, dans notre langue, trouver une foule d'exemples de mots que l'on regarde en général comme synonymes, et dont le sens est bien loin d'être le même; j'en vais citer quelques-uns à cause de l'importance du sujet. Ces exemples seront pris parmi les mots les plus usités, et montreront avec quelle rigoureuse exactitude il est nécessaire de connaître la valeur des termes lorsqu'on veut écrire avec propriété et précision.

Austérité, sévérité, rigueur. L'*austérité* est relative à la manière de vivre; la *sévérité* à la manière de penser, et la *rigueur* à la manière de punir; l'on oppose à l'*austérité*, des mœurs efféminées; à la *sévérité*, le relâchement; à la *rigueur*, la clémence. La vie d'un ermite est *austère*, un casuiste est *sévère* dans l'application des lois religieuses, un magistrat est *rigoureux* dans ses jugemens.

Coutume, habitude. La *coutume* est relative à l'action, et l'*habitude* à celui qui agit. On entend par *coutume* la répétition fréquente de la même action, et par *habitude* l'effet que produit cette action répétée sur

l'âme ou sur le corps. La *coutume* de se promener souvent dans les rues, donne l'*habitude* de l'oisiveté.

Surpris, étonné, interdit, confondu. Ce qui est inopiné ou nouveau, me *surprend;* ce qui est grand et vaste, m'*étonne;* ce que je ne puis comprendre, m'*interdit;* ce qui est frappant ou terrible, me *confond.*

Se *désister, renoncer, abandonner, laisser :* chacun de ces mots se rapporte à un objet auquel on renonce, mais pour des motifs différens. Une difficulté insurmontable dans l'accomplissement d'un projet, nous oblige à nous en *désister;* nous *renonçons* à une chose à cause des désagrémens qu'elle entraîne; nous *quittons* un objet parce qu'un autre nous plaît ou nous intéresse davantage; nous *laissons* une entreprise, parce que nous en sommes dégoûtés. Un politique se *désiste* d'une résolution, parce qu'il la juge impraticable; il *renonce* à la cour, parce qu'il y a essuyé un affront; il *quitte* le chemin de l'ambition pour l'étude ou la retraite, et *laisse* ses prétentions aux grandeurs à mesure qu'il avance en âge, et que les grandeurs le fatiguent.

Orgueil, vanité. L'*orgueil* fait que nous nous estimons; la *vanité* fait que nous voulons être estimés. On peut dire avec Dean Swift que tel homme est trop *orgueilleux* pour être *vain.*

Fierté, dédain. La *fierté* est fondée sur l'estime qu'on a de soi-même; le *dédain,* sur le peu de cas qu'on fait des autres.

Distinguer, séparer. On *distingue* ce qu'on ne veut pas confondre; on *sépare* ce qu'on veut éloigner. Les objets se *distinguent* les uns des autres par leurs qualités, le temps et le lieu les *séparent.*

Lasser, fatiguer. La continuation d'une même chose nous *lasse*, la peine *fatigue*. Je suis *las* de rester à la même place, je suis *fatigué* d'une promenade. Un solliciteur nous *lasse* par sa persévérance, et nous *fatigue* de ses importunités.

Abhorrer, détester. On *abhorre* ce qu'on ne peut souffrir, on *déteste* ce que l'on désapprouve fortement. On *abhorre* un homme criblé de dettes, on *déteste* un perfide.

Inventer, découvrir. On *invente* de nouvelles choses, on *découvre* des choses cachées. Galilée a *inventé* le télescope; Harvey a *découvert* la circulation du sang.

Unique, seul. Une chose est *unique* lorsqu'il n'y en a point d'autres de la même espèce; elle est *seule* lorsqu'elle n'est accompagnée d'aucune autre. Un enfant qui n'a ni frère ni sœur, est *unique;* un enfant *seul* est celui qui est abandonné à lui-même. Ainsi la précision du langage met une différence entre ces deux phrases : *l'unique vertu nous rend heureux, la seule vertu nous rend heureux.* L'*unique* vertu nous rend heureux, c'est-à-dire, rien autre chose que la vertu; la *seule* vertu, c'est-à-dire, la vertu par elle-même suffit pour nous rendre heureux.

Entier, complet. Une chose est *entière* lorsqu'elle n'est ni mutilée, ni brisée, ni partagée; elle est *complète,* lorsqu'il ne lui manque rien et qu'elle a tout ce qui lui convient. Un homme possède une maison *entière,* et n'a pas un appartement *complet.*

Tranquillité, paix, calme. La *tranquillité* a rapport à une situation exempte de trouble et d'agitation par elle-même, dans le temps présent, et indépendam-

ment de toute relation; la *paix* a rapport à cette situation relativement aux causes extérieures qui pourraient l'interrompre; le *calme* est la situation exempte de trouble et d'agitation avant ou après l'événement susceptible de l'interrompre. On a la *tranquillité* en soi-même, la *paix* avec les autres, et le *calme* après l'inquiétude.

Une *difficulté*, un *obstacle*. La *difficulté* embarrasse, l'*obstacle* arrête; l'une se lève ou s'éloigne, l'autre se surmonte. La *difficulté* naît de la nature et des propres circonstances de ce dont il s'agit; l'*obstacle* vient d'une cause étrangère. Philippe trouvait des *difficultés* à l'exécution de ses projets, dans le caractère même des Athéniens, et Démosthènes, par son éloquence, lui opposait un grand *obstacle*.

Sagesse, prudence. La *sagesse* fait agir et parler à propos; la *prudence* empêche de parler et d'agir mal à propos. Le *sage* emploie les moyens qui paraissent les plus propres pour réussir; le *prudent* prend les voies qu'il croit les plus sûres, et ne s'expose pas dans des chemins inconnus.

Assez, suffisant. *Assez* a rapport à la quantité que nous voulons avoir, *suffisant* a rapport à la quantité que nous voulons employer. *Assez* emporte l'idée d'une quantité plus grande que *suffisant*; l'avare n'en a jamais *assez*, quoiqu'il en ait presque toujours *suffisamment*.

Avouer, reconnaître, confesser. Chacun de ces mots emporte l'idée de l'affirmation d'un fait, mais dans des circonstances différentes. *Avouer*, c'est convenir d'une chose que l'on avait niée d'abord; *reconnaître*,

suppose une faute légère qu'on répare en la *reconnaissant; confesser,* suppose une faute très-grave. Un patriote *avoue* son opposition à un mauvais ministre, et on l'applaudit; un homme *reconnaît* sa méprise, et on n'y pense plus; un prisonnier *confesse* le crime dont il est accusé, et on le punit.

Remarquer, observer. On *remarque* les choses par attention pour s'en ressouvenir; on les *observe* par examen pour en juger. Un voyageur *remarque* les objets les plus frappans qu'il rencontre; un général *observe* les mouvemens de l'ennemi.

Équivoque, ambiguïté. L'*équivoque* a deux sens : l'un est celui qu'on veut faire entendre et qui est effectivement entendu de ceux qui écoutent; l'autre est détourné, il est entendu de la personne qui parle, et on ne dirait pas qu'elle veuille le faire entendre à ceux qui écoutent. L'*ambiguïté* a deux sens apparens, mais nous laisse incertains sur la pensée de l'auteur. On se sert de l'*équivoque* pour tromper, et de l'*ambiguïté* pour ne pas trop instruire. Un honnête homme n'use jamais d'*équivoque;* l'*ambiguïté* est plus souvent l'effet d'une confusion d'idées que d'un dessein prémédité.

Avec, par. Ces deux particules expriment le rapport de l'instrument ou du moyen employé pour parvenir au but proposé avec l'agent qui emploie cet instrument ou ce moyen; mais *avec,* exprime un rapport plus étroit et plus immédiat, et *par,* un rapport plus indirect ou plus éloigné. On tue un homme *avec* une épée, il meurt *par* violence; un criminel est garrotté *avec* une corde *par* le bourreau. On trouve dans un passage de l'histoire d'Écosse, par Robertson, un

exemple sensible de la différence qui existe entre ces deux particules. Un ancien monarque écossais demandait à ses nobles *par* quel droit ils possédaient leurs terres : les nobles se lèvent, et tirant leurs épées : « C'est « *par* elles, s'écrièrent-ils, que nous les avons acqui- « ses, c'est *avec* elles que nous les défendrons. » *Par* elles indique que leur épée fut un des moyens par lesquels ils acquirent leurs terres lorsqu'ils employèrent la force pour s'en rendre les maîtres, et *avec* elles signifie que leur épée est l'instrument direct et immédiat qu'ils sont prêts à employer pour les défendre.

Quelques écrivains négligens peuvent employer ces mots comme synonymes, et cependant ils ne le sont pas dans notre langue. Leur signification a quelques rapprochemens, mais elle n'est pas absolument la même. On écrit ou l'on parle avec d'autant plus de précision et de force, que l'on connaît mieux le sens de chaque mot, et que l'on apporte plus d'attention aux nuances qui les distinguent.

On peut conclure de ce que je viens de dire sur ce chapitre, que deux choses sont rigoureusement nécessaires pour écrire ou pour parler avec précision. La première, que les idées de l'auteur soient claires et distinctes ; et la seconde, qu'il connaisse parfaitement la valeur des mots qu'il emploie. Au génie que la nature nous a donné, il faut joindre le travail et l'attention. Dean Swift est un de nos écrivains les plus remarquables pour la précision du style. Dans ses ouvrages on ne trouve que rarement, ou pour mieux dire, jamais une expression vague, ou un mot placé négligemment pour

un mot synonyme. Sa pensée, toujours claire, est toujours clairement exprimée.

J'ai eu occasion de faire observer plus haut que si tous les sujets exigeaient de la clarté de la part de l'écrivain ou de l'orateur, tous ne demandaient cependant pas un égal degré de précision, et j'ai tâché d'en expliquer les motifs. C'est, il est vrai, une grande beauté pour tous les genres de style d'être suffisamment précis, et l'on doit éviter cette profusion de mots, qui ne laissent dans l'esprit du lecteur qu'une idée obscure ou confuse. Nous devons néanmoins prendre garde que l'étude trop assidue de la précision ne donne à notre style de la sécheresse et de la stérilité, et que nos efforts pour être concis ne nous engagent à ne pas profiter de la richesse d'un sujet, en le privant des ornemens dont il est susceptible. On trouve peut-être quelques légers exemples de ce défaut dans les ouvrages sérieux de Dean Swift. Uniquement attentif à n'émettre que des pensées claires et précises, et à en exprimer le sens de la manière la plus distincte, il semble dédaigner toute espèce d'embellissement, ce qui, de temps à autre, donne à son style quelque chose de rude et de sec. Réunir l'abondance à la précision, être à la fois facile et gracieux, et en même temps exact et correct dans le choix des mots, voilà sans doute le plus haut degré de perfection auquel on puisse arriver. Quelques genres d'écrits peuvent exiger que l'on déploie plus de richesses et d'ornemens; d'autres que l'on apporte plus de justesse et de précision; il faut même quelquefois dans un ouvrage changer de manière, et être tour à tour abondant et précis; mais on ne doit jamais sacri-

fier une de ces qualités à l'autre; toutes deux ménagées à propos produisent le meilleur effet quand nos conceptions sont bien nettes, et que nous connaissons la valeur de chaque mot, et toute l'étendue de la langue.

LECTURE XI.

DE LA CONSTRUCTION DES PHRASES.

En commençant à traiter du style, j'ai, dans la Lecture précédente, examiné sa qualité fondamentale, qui est la clarté; ce que j'en ai dit se rapporte surtout au choix des mots; je vais passer des mots aux phrases; et comme leur composition et leur structure sont des objets de la plus haute importance pour l'orateur et pour l'écrivain, je discuterai cette matière à fond. Quoique la clarté soit le rapport général sous lequel je considère en ce moment le langage, je ne veux cependant pas m'en tenir à l'examen de cette qualité; et en parlant de la construction des phrases, je ferai quelques recherches sur ce qui peut leur donner de la grâce et de la beauté. C'est ainsi que je présenterai sous un seul point de vue tout ce qui doit fixer l'attention dans l'arrangement et la disposition des mots qui forment une période.

Il n'est pas facile de définir avec exactitude ce que c'est qu'une phrase ou une période, à moins qu'on ne veuille admettre que c'est une proposition, ou l'énonciation complète d'une pensée. La définition d'Aristote

est bonne en général (1); mais elle laisse à la pensée trop de latitude, car une phrase ou période se compose toujours de parties principales, que l'on nomme membres; et comme ces membres peuvent être plus ou moins nombreux, ou liés ensemble par des rapports divers, la même pensée ou la même proposition peut être comprise dans une seule phrase, ou développée dans deux ou trois, sans blesser aucune règle.

Les phrases sont longues ou brèves, et c'est la première différence qui nous frappe lorsque nous les examinons. Il est impossible de déterminer exactement le nombre de mots et même de membres qu'elles doivent contenir; mais il est certain qu'il y a en plus comme en moins un excès qu'il faut éviter. Lorsqu'elles sont d'une longueur démesurée, et renferment trop de membres, elles pèchent contre quelqu'une des règles dont je parlerai bientôt, et sans lesquelles il n'existe pas de phrases régulières. Dans les discours oratoires il faut ménager la prononciation, qui ne s'accorde pas aisément avec de trop longues périodes; dans les ouvrages qui ne sont pas faits pour être débités en public, les longues périodes fatiguent l'esprit du lecteur, parce qu'elles exigent une bien plus grande attention que celles qui se composent d'un petit nombre de lignes, et qu'il est plus difficile d'apercevoir les rapports qui lient chaque partie, et d'en saisir tout l'ensemble d'un

(1) Λεξις εχουσα αρχην καὶ τελευτην καθ' αὑτὴν καὶ μεγεθος ευσυνοπτον. « Une manière de s'exprimer qui, en elle-même, a un commencement et une fin, et dont toute l'étendue peut aisément s'apercevoir d'un coup d'œil. »

seul coup d'œil. Mais c'est tomber dans un autre excès que de trop multiplier les phrases courtes; le sens se trouve haché, les transitions sont pénibles, et la mémoire du lecteur est comme surchargée de cette longue série de petits objets qu'on lui fait passer successivement en revue.

Les critiques français distinguent le style en *style périodique* et en *style coupé*, et cette distinction est judicieusement fondée sur la longueur et la construction des phrases. Dans le *style périodique* les phrases sont composées de plusieurs membres liés ensemble et dépendans les uns des autres de manière à ce que le sens ne soit complétement connu qu'à la fin. C'est la manière d'écrire la plus brillante et la plus harmonieuse, c'est celle qui convient le mieux à l'art oratoire. Nous citerons pour exemple cette période, extraite d'une lettre de sir William Temple à lady Essex : « Si vous re-
« gardiez autour de vous, et que vous jugiez de l'exis-
« tence de vos semblables comme de la vôtre; si vous
« songiez combien naissent obscurs, et combien meu-
« rent sans que rien atteste qu'ils ont vécu; combien
« sont rares la vraie beauté et les véritables amis; com-
« bien de maladies et de misères nous accablent; vous
« tomberiez à genoux, et, loin de gémir de vos propres
« maux, vous remercieriez le Seigneur de toutes les
« bénédictions que sa main a répandues sur vous.» On trouve dans Cicéron beaucoup de périodes du même genre.

Le *style coupé* est celui dans lequel des phrases courtes, complètes, et par conséquent indépendantes les unes des autres, renferment un sens entier, comme

dans ce passage de la préface de M. Pope : « Je l'avoue, « ce fut le besoin de considération qui me fit auteur. « J'écrivis, parce que j'y trouvai du plaisir ; je me cor- « rigeai, parce que je trouvai autant de plaisir à me « corriger qu'à écrire. Je publiai mes ouvrages, parce « qu'on m'avait dit que je pourrais plaire à ceux à qui « c'est une gloire de plaire. » Cette manière d'écrire, que la plupart des écrivains français ont adoptée, convient aux sujets agréables et faciles à traiter. Le style périodique donne à la composition quelque chose de grand et de sérieux ; le style coupé est plus vif et plus frappant. L'un ou l'autre doit donc dominer, suivant le genre et le caractère principal de l'ouvrage ; mais le grand art est de savoir les mélanger heureusement, parce qu'à la longue l'un comme l'autre finit par fatiguer l'oreille. Un style entrecoupé de phrases et de périodes dont l'étendue ou la brièveté sont adroitement ménagées, n'a pas seulement l'avantage de flatter l'oreille, il réunit encore la vivacité à la noblesse. *Non semper,* dit Cicéron, précisément à propos des deux genres de style dont je viens de parler, *non semper utendum est perpetuitate, et quasi conversione verborum; sed sæpè carpenda membris minutioribus oratio est.*

Ce mélange est tellement important, qu'il faut y avoir attentivement égard, non-seulement dans la disposition des phrases d'après leur étendue et leur brièveté, mais encore dans leur propre construction. Une suite de phrases composées sur le même modèle, et d'un même nombre de membres dont l'étendue serait toujours égale, ne peuvent pas se succéder immédiatement,

quelque harmonieuses qu'elles puissent être. Il est certain que l'on produira toujours plus d'effet en rompant cette coupe répétée, qu'en fatiguant l'oreille de cette éternelle continuité d'un ton toujours le même.

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

Lord Shaftsbury a déployé le plus grand art dans la construction et dans l'arrangement de ses phrases. J'ai dit, dans la dernière Lecture, qu'il méritait souvent le reproche de sacrifier la précision du style à la pompe de l'expression, et qu'il y avait dans sa manière d'écrire une roideur et une affectation qui l'empêchaient de pouvoir être regardé comme un modèle; mais comme son oreille était très-délicate, et qu'il recherchait attentivement tout ce qui pouvait contribuer à l'élégance; il a porté plus loin qu'aucun auteur anglais le soin de mélanger à propos la longueur et la brièveté des phrases, et de les rendre à la fois variées et harmonieuses, c'est à cet égard qu'il mérite essentiellement d'être lu.

De ces observations générales, nous en viendrons à des considérations particulières sur les qualités que doit réunir une phrase pour être parfaite. Le mérite d'un ouvrage, de quelque genre qu'il soit, dépend tellement de la construction des phrases, qu'on ne saurait y apporter une attention trop scrupuleuse. Car sur quelque sujet que ce puisse être, lorsqu'elles sont lourdes, embarrassées ou faibles, il n'y a plus ni utilité ni agrément pour le lecteur. Ce n'est d'ailleurs qu'en observant avec soin les règles qui se rapportent à cette partie du style, que l'on peut acquérir l'habitude de s'exprimer avec autant de clarté que d'élégance ; et lorsque quelque ir-

régularité s'est glissée dans une de nos phrases, nous devons aussitôt chercher à la découvrir, et être toujours prêts à la rectifier (1).

Les qualités les plus essentielles à la perfection d'une phrase, sont, je crois, au nombre de quatre : 1° la clarté et la précision ; 2° l'unité ; 3° la force ; 4° l'harmonie.

La première est la clarté et la précision. On doit en effet éviter avec le plus grand soin la moindre négligence, la moindre ambiguïté, enfin tout ce qui pourrait laisser l'esprit un moment incertain sur le sens de la phrase. Il n'est pas tout-à-fait aussi facile d'être clair qu'on pourrait d'abord l'imaginer. L'ambiguïté vient d'un mauvais choix de mots ou d'un arrangement vicieux. J'ai dit, dans la Lecture précédente, tout ce qui concernait le choix des mots relativement à la clarté ; nous allons nous occuper de leur arrangement. C'est ici que nous devons, avant tout, suivre scrupuleusement les règles de la grammaire, tant qu'elles pourront nous guider. Mais comme la nôtre n'est pas fort déve-

---

(1) Les anciens paraissent avoir apporté la plus grande attention à la construction des phrases. Le Traité de Démétrius de Phalère περι ερμηνειας, *sur l'interprétation*, est rempli d'observations tellement détaillées sur le choix et l'arrangement des mots, que souvent elles nous sembleraient minutieuses. Le Traité de Denis d'Halicarnasse, περι συνθεσεως ονοματων, *sur la composition des mots*, est encore plus remarquable ; mais il se borne à l'harmonie, à laquelle la langue grecque se prêtait bien plus que la nôtre. On peut consulter avec utilité, sur l'arrangement des mots dans la construction des phrases anglaises, les Élémens de Critique de lord Kaim (18e chap.), ainsi que le 2e vol. de la Rhétorique philosophique du docteur Campbell.

loppée, on peut encore écrire en anglais d'une manière ambiguë, sans blesser aucune de ses règles. Les rapports réciproques des mots ou des membres qui forment une période ne peuvent pas être aussi distinctement déterminés dans notre langue, qu'ils l'étaient chez les Grecs et chez les Romains par le moyen des terminaisons. Chez nous, la position peut seule indiquer ces rapports; aussi est-ce un des premiers principes de notre syntaxe, que les mots ou les membres qui ont ensemble la relation la plus intime soient placés le plus près possible les uns des autres, afin que cette relation ne puisse échapper au lecteur. Cette règle n'est pas toujours observée, même par les meilleurs écrivains, aussi strictement qu'elle devrait l'être. Je crois nécessaire de citer quelques exemples dans lesquels son application même montrera toute son importance.

Premièrement, il faut quelquefois beaucoup d'art pour placer les adverbes qui servent à modifier la signification d'une chose dont le nom les précède ou les suit. *Par grandeur,* dit M. Addison dans le n° 412 du Spectateur, *je n'entends pas uniquement le volume d'un objet isolé, mais toute l'étendue qui se développe sous mes yeux.* L'adverbe *uniquement* par la position qu'il occupe dans cette phrase, limite le sens du mot *entendre* qui le suit immédiatement, *je n'entends pas uniquement,* mais on peut demander si l'auteur a, de cette manière, exprimé autre chose que ce que le mot *entendre* aurait exprimé tout seul. En plaçant l'adverbe après *volume,* il n'eût pas mieux fait : *je n'entends pas le volume uniquement d'un objet isolé,* car on pouvait encore demander ce que

l'adverbe ajoutait au sens de volume : est-ce sa couleur? est-ce quelque autre qualité ? Sa véritable place était donc après les mots *objet isolé. Par grandeur, je n'entends pas le volume d'un objet isolé uniquement ;* si l'on demande en effet ce que M. Addison veut exprimer outre *volume d'un objet isolé,* on répondra, d'après le véritable sens de sa pensée, qu'il veut exprimer encore *toute l'étendue qui se développe sous ses yeux. Le théisme,* dit lord Shaftsbury, *peut être seulement opposé au polythéisme ou à l'athéisme.* Veut-il dire que le théisme n'est susceptible de rien autre chose que d'être opposé au polithéisme ou à l'athéisme ? c'est pourtant le sens littéral de sa phrase, d'après la position vicieuse du mot *seulement.* Il fallait *le théisme peut être opposé seulement au polythéisme ou à l'athéisme.* On trouve encore une phrase semblable dans l'ouvrage de Dean Swift, intitulé *Vues sur les progrès de la Religion : Les Romains s'entendaient en liberté au moins aussi bien que nous.* Ces mots peuvent être interprétés de deux manières, selon qu'en les prononçant le lecteur appuie sur *liberté,* ou sur *au moins.* Dans le premier cas, ils signifient que si nous nous entendons en d'autres choses mieux que les Romains, la liberté *au moins* était une chose dans laquelle ils s'entendaient aussi bien que nous ; dans le second cas, ils veulent dire qu'en fait de liberté, ils s'entendaient *au moins* aussi bien que nous, ou, autrement, qu'en fait de liberté ils s'entendaient mieux que nous. Si ce dernier sens était, comme je le crois, celui de Dean Swift, il se fût garanti de l'ambiguïté, et eût rendu sa pensée indépendante de la prononcia-

tion, en mettant : *les Romains s'entendaient en liberté aussi bien, au moins, que nous.* Il est certain que lorsque dans le discours ordinaire on rencontre les adverbes *uniquement, entièrement*, *au moins*, et d'autres semblables, c'est la manière de les prononcer en appuyant dessus qui indique à quoi ils se rapportent, et fait connaître le sens qu'ils doivent avoir. C'est à cela que nous devons attribuer l'habitude que nous avons de les jeter indifféremment dans tel ou tel endroit d'une période; mais comme en écrivant un auteur parle plus à l'œil qu'à l'oreille, il doit y apporter plus de soin, et lier tellement les adverbes avec les mots dont ils doivent modifier le sens, que le sens ne puisse échapper à la première vue.

En second lieu, lorsqu'au milieu d'une phrase on intercale quelque idée accessoire, il faut apporter la plus grande attention à la placer de manière à ce qu'elle ne présente aucune ambiguïté. Par exemple : *Sont-ce de tels desseins,* dit lord Bolingbroke, dans la dédicace de sa dissertation sur les partis, *sont-ce de tels desseins qu'un homme né Breton, dans quelque circonstance, dans quelque situation que ce soit, doive rougir ou craindre d'avouer?*

Dans cette phrase, on ne sait si ces mots *dans quelque circonstance, dans quelque situation que ce soit* veulent dire *un homme né Breton, dans quelque circonstance, dans quelque situation qu'il soit né,* ou bien un homme qui doit avouer ses desseins, *dans quelque circonstance ou dans quelque situation qu'il puisse se trouver.* Si, comme on doit le présumer, ce dernier sens est celui de l'auteur, voici com-

ment il aurait dû construire sa phrase : *Sont-ce de tels desseins qu'un homme né Breton doive rougir ou craindre d'avouer, dans quelque circonstance ou dans quelque situation que ce soit.*

Il faut, en troisième lieu, apporter encore plus d'attention à la manière dont on place les pronoms relatifs *qui, que, dont* ou *de qui*, et toutes ces autres particules qui servent à joindre entre elles les parties du discours. Comme tous les raisonnemens sont fondés sur la liaison des mots, on ne saurait y mettre trop de soin et trop de précision. L'erreur la plus légère peut obscurcir le sens de toute une phrase; et, alors même que le sens est intelligible, si cependant ces particules ne sont pas exactement à la place qui leur convient, il semble qu'il y ait quelque chose d'embarrassé et de décousu dans la structure de la phrase. Ainsi, dans le Spectateur, n° 54 : *Ce genre d'esprit était fort en vogue chez les Anglais, il y a un siècle ou deux environ, qui, en le cultivant, n'avaient d'autre motif que de paraître spirituels.* Le sens de cette phrase se laisse assez comprendre; mais on en pourrait corriger la construction en plaçant cette circonstance, *il y a un siècle ou deux environ*, de manière à ce qu'elle ne séparât pas le pronom relatif *qui* de son antécédent *les Anglais;* il fallait : *Il y a un siècle ou deux environ, ce genre d'esprit était fort en vogue chez les Anglais, qui ne le cultivaient,* etc. *Nous ne trouvons dans la nature aucun spectacle plus grand et mieux fait pour nous plaire que celui que nous offre le ciel au moment du lever et du coucher du soleil, qui est entièrement composé de ses différens*

reflets de lumière dont se peignent les nuages dans leurs positions diverses. (Spect., n° 412.) *Qui* doit se rapporter au mot *spectacle* comme à son antécédent ; mais il en est placé si loin, qu'à moins de donner au sens la plus grande attention, on est conduit naturellement, et d'après les règles de la syntaxe, à l'attribuer à *lever ou coucher du soleil*, ou même à *soleil*, ce qui jette quelque obscurité sur toute la phrase. On relève une négligence semblable chez Dean Swift ; il recommande aux jeunes ecclésiastiques d'écrire leurs sermons en entier de la manière la plus lisible. *Quelques-uns*, dit-il, *font si bien le contraire, que, suivant l'usage d'économiser le temps et le papier qu'ils ont pris dans leurs classes, ils écrivent si fin, qu'ils peuvent à peine se lire eux-mêmes.* Il semblerait effectivement que c'est le temps et le papier qu'ils ont pris dans leurs classes, et non pas l'usage. Il aurait dû tourner la phrase de cette manière : *Suivant l'usage qu'ils ont pris à l'Université d'économiser le temps et le papier, ils écrivent*, etc. Dans un autre passage, le même auteur a laissé sa pensée douteuse, en déplaçant un pronom relatif; c'est dans la conclusion d'une de ses lettres à un membre du parlement : *Je viens, monsieur, de vous faire connaître mon opinion aussi bien que celle de la majorité des deux chambres dans cette importante affaire; vous pouvez vous y fier avec toute sécurité.* Est-ce à l'affaire ou à l'opinion que l'on doit se fier? Suivant la grammaire, c'est à l'affaire ; suivant l'auteur, c'est sans doute à l'opinion.

Je pourrais citer encore bien d'autres exemples ; mais je crois que ceux que je viens de rapporter suf-

firont pour bien faire comprendre cette règle : que, dans la construction des phrases, la première chose à laquelle on doive s'appliquer, c'est de ranger les mots dans l'ordre le plus propre à indiquer clairement les rapports réciproques de chaque membre, et de faire surtout en sorte que les adverbes soient joints aux mots qu'ils modifient ; que, lorsqu'il est nécessaire d'intercaler quelque accessoire dans le cours d'une phrase, il n'y soit pas jeté au hasard, mais placé avec réflexion, d'après le membre de la phrase avec lequel il se trouve en relation ; enfin, que chaque pronom relatif représente son antécédent de manière à ce que l'esprit du lecteur ne puisse pas hésiter un seul moment. J'ai voulu de préférence faire mention de ces trois règles, parce que c'est à leur infraction qu'il faut presque toujours attribuer l'obscurité qu'on rencontre dans la construction des phrases.

A l'égard des pronoms relatifs, je dois encore faire observer que, lorsqu'ils jettent quelque obscurité dans une phrase, cela vient de ce qu'on les répète trop fréquemment, et surtout les pronoms *qui, ils, eux, à eux;* ils se rapportent quelquefois, dans la même phrase, à des personnes différentes, comme dans ce passage de l'archevêque Tillotson (vol. 1, serm. 42) : *Les hommes voient de mauvais œil ce que leurs semblables ont de bon;* ILS *croient que leur réputation jette sur* EUX *de la défaveur, et que* LEURS *qualités les plus recommandables ternissent les* LEURS ; ILS *font ce qu'ils peuvent pour* LES *envelopper d'un voile, afin que l'éclat de* LEURS *vertus ne puisse* LES *obscurcir.* Voilà qui est écrire avec cette négligence qui rend

le style souvent obscur, et toujours plat et embarrassé. Lorsque ces pronoms personnels se représentent trop souvent sous notre plume, il faut donner à la phrase une autre tournure, et éviter de rappeler de cette manière les personnes dont on a parlé précédemment, et dont il n'est plus question.

Tous les idiomes sont susceptibles d'offrir des ambiguïtés. Quintilien nous en fournit, dans sa langue, quelques exemples qui ne proviennent que d'un arrangement vicieux : « Un homme ordonna, par son testa-« ment, qu'on lui érigeât, après sa mort, *statuam* « *auream hastam tenentem.* » Il s'éleva un procès dans lequel il s'agissait de décider si la statue tout entière serait d'or, ou seulement la lance. Le même auteur observe avec raison que la construction d'une phrase est vicieuse, lorsque l'arrangement des mots est ambigu, quoique le sens en soit clair par lui-même. Si l'on disait : *Chremetem audivi percussisse Demeam,* ceci offrirait ambiguïté, et pour le sens et pour la construction ; car on ne sait lequel des deux a frappé, ou de Chrémès, ou de Déméas. Si l'on se servait de cette manière de parler : *se vidisse hominem librum scribentem*, quoique le sens fût clair, l'arrangement n'en serait pas moins mauvais. *Nam,* dit Quintilien, *etiamsi librum ab homine scribi pateat, non certè hominem à libro, malè tamen composuerat, feceratque ambiguum quantùm in ipso fuit.* Lorsque l'on parvient à marquer distinctement le rapport des mots et des membres d'une phrase entre eux, on n'a pas seulement l'avantage de donner de la clarté à ses phrases, on leur prête encore de la grâce et de la beauté, et l'esprit du

lecteur en suit avec plaisir le cours doux et facile.

Je passe maintenant à la seconde qualité que doit avoir une phrase régulière, celle que j'appelle l'unité, et qui est une des plus essentielles. Une composition, de quelque genre qu'elle soit, a besoin d'être une pour être belle; toutes ses parties doivent être liées par un seul principe; un seul objet doit la remplir. L'unité, comme j'aurai dans la suite occasion de le démontrer, doit se trouver dans les compositions historiques, dans les poèmes épiques et dramatiques, dans les harangues; elle doit exister également aussi dans une phrase, et peut-être y est-elle encore plus strictement nécessaire, car une phrase est par elle-même l'expression d'une proposition; elle peut être formée de plusieurs parties, il est vrai, mais toutes ces parties doivent être si bien liées, que toutes ensemble ne produisent sur l'esprit que l'impression d'un seul objet, et non de plusieurs. Voici quelles sont les règles qu'il faut observer pour maintenir cette unité.

La première, c'est que, dans le cours d'une phrase, la scène ne change que le moins qu'il est possible. Il faut éviter de passer trop brusquement d'une personne à une autre personne, d'un objet à un autre objet. Dans toutes les phrases, il y a presque toujours une personne ou une chose au nom de laquelle se rapportent tous les autres mots; il faut faire en sorte que ce soit toujours la même depuis le commencement jusqu'à la fin. Si, par exemple, je m'exprimais de cette manière : *lorsque nous fûmes à l'ancre, ils me conduisirent sur le rivage, où je fus reçu par tous mes amis, qui m'accueillirent avec la plus vive tendresse*, quoique tous

les objets réunis dans cette phrase aient entre eux des rapports suffisans, cette manière de les présenter, en changeant si souvent le lieu de la scène, et en multipliant les personnes qui agissent par l'emploi des pronoms *nous, ils, je, qui,* leur donne tellement un air de désordre, que le sens est prêt à échapper. On rendrait à cette phrase l'unité qui lui est nécessaire, en la tournant ainsi : *ayant mis à l'ancre, je descendis sur le rivage, où je fus reçu par mes amis, qui m'accueillirent avec la plus vive tendresse.*

Les écrivains qui violent cette première règle s'écartent aussi de la seconde, qui consiste à ne pas accumuler dans une même phrase des choses qui aient entre elles si peu de rapports, qu'il serait possible d'en faire le sujet de deux ou trois phrases. On ne manque jamais de choquer le lecteur, ou au moins de lui déplaire, lorsqu'on néglige de suivre ce précepte. Cela produit un si mauvais effet, que, s'il fallait choisir entre les deux extrêmes, il vaudrait mieux multiplier les phrases à l'infini que d'en embarrasser ou d'en surcharger une seule par une foule de circonstances. Les exemples n'en sont pas difficiles à trouver; j'en vais citer quelques-uns. *L'archevêque Tillotson,* dit l'auteur d'une Histoire d'Angleterre, *mourut cette année; il était extrêmement aimé du roi Guillaume et de la reine Marie, qui nommèrent le docteur Tennison, évêque de Lincoln, pour lui succéder.* Après la première partie de cette phrase, qui se serait attendu à la dernière? *Il était extrêmement aimé* est la proposition principale; nous croyons que nous allons avoir quelque preuve de cette amitié du roi et de la reine pour Til-

lotson, ou du moins nous nous attendons à quelque chose qui y soit relatif; point du tout, on nous présente soudain une proposition toute nouvelle : *qui nommèrent le docteur Tennison pour lui succéder.* Le passage suivant est extrait de la Vie de Cicéron, par Middleton. *Dans cette situation pénible de sa vie publique et privée, Cicéron fut encore accablé d'une nouvelle douleur, celle que lui causa la mort de sa fille Tullie, qu'il aimait tendrement; elle ne vécut pas long-temps après son divorce avec Dolabella, dont le caractère était entièrement opposé au sien.* Le principal sujet de cette phrase est la mort de Tullie, cause de l'affliction de son père; l'époque de cette mort, qui arriva peu de temps après le divorce de Tullie avec Dolabella, peut encore être mentionnée dans la phrase; mais ce que l'on ajoute du caractère de Dolabella est étranger à la première proposition, et rompt l'unité de la période entière, en plaçant une nouvelle image sous les yeux du lecteur. En ce sens, cette phrase d'une traduction de Plutarque est encore plus mauvaise : *Ils marchaient,* dit l'auteur, en parlant des Grecs commandés par Alexandre, *à travers un pays inculte, dont les sauvages habitans n'avaient pour toute richesse qu'une race de moutons chétifs, dont la chair était sans saveur, parce qu'ils se nourrissaient continuellement avec du poisson de mer.* Ici la scène change à chaque instant; la marche des Grecs, la description des habitans du pays à travers lequel ils passent, la description des moutons, la cause pour laquelle la chair de ces moutons est de mauvais-goût, forment un assemblage d'objets

divers qui n'ont les uns avec les autres qu'un rapport assez éloigné, et que le lecteur ne peut que très-difficilement saisir d'un seul coup d'œil.

Ces phrases, que je viens de citer pour exemples, sont de peu d'étendue, et cependant on voit bien qu'elles sont embarrassées, et, pour ainsi dire, surchargées. Les écrivains qui ont l'habitude de faire de longues phrases sont très-sujets à commettre des fautes de ce genre. L'Histoire de lord Clarendon en fourmille. Les phrases longues, pénibles et embarrassées, sont les plus grandes taches des ouvrages de cet auteur, qui d'ailleurs est un de nos historiens les plus recommandables. Nous trouvons, dans quelques écrivains postérieurs à lord Clarendon, et plus corrects que lui, des phrases d'une telle longueur, et qui comprennent tant d'objets divers, qu'on dirait que ce sont des discours entiers plutôt que des phrases.

Toutefois, ce serait en vain qu'en se servant arbitrairement des signes de la ponctuation, on voudrait corriger les défauts d'une phrase, en faire disparaître l'ambiguïté, en prévenir la confusion. Ce ne sont pas les virgules, les deux points ou les points qui sous-divisent les pensées; ils ne servent qu'à indiquer ces sous-divisions d'après la manière dont l'auteur s'exprime, et ils sont plus ou moins bien placés, suivant qu'ils correspondent plus ou moins exactement avec la division naturelle du sens de la phrase.

J'en viens à la troisième règle sur l'unité dans les phrases. Elle prescrit de ne point y insérer de parenthèses. Elles ont parfois quelque chose de rapide qui imprime à la pensée une sorte d'énergie, et lui donne

une espèce d'éclat momentané ; mais le plus souvent elles produisent un fort mauvais effet, et semblent des cercles pratiqués dans d'autres cercles, des phrases enchâssées dans des phrases. Ce sont de pauvres moyens de produire une pensée à laquelle l'auteur n'a pas eu l'art de trouver une place convenable. Il n'est pas nécessaire d'en citer ici beaucoup d'exemples, car on n'en rencontre que trop chez les écrivains incorrects ; j'en rapporterai un seul, que je prendrai dans les ouvrages de lord Bolingbroke ; la rapidité de son génie et sa manière d'écrire l'entraînent souvent vers de semblables défauts. Voici ce qu'il dit dans son introduction au Portrait d'un roi patriote : « Il me semble que pour « maintenir le système du monde, même bien au-des- « sous de la perfection idéale (car il nous est possible « de concevoir ce qu'il nous est impossible d'atteindre), « mais cependant à ce point suffisant qui peut consti- « tuer en général une situation heureuse, aisée, ou tout « au moins tolérable ; il me semble, dis-je, que l'au- « teur de la nature a jugé à propos de mêler de temps « en temps parmi les hommes assemblés en société un « petit nombre, mais un bien petit nombre seulement, « de mortels sur lesquels il s'est plu à répandre son « souffle divin dans une proportion bien supérieure à « celle dont il permet que les fils des hommes soient « doués. » C'est une bien mauvaise phrase, celle dans laquelle l'auteur a fait entrer, comme de force, et à l'aide d'une parenthèse et de phrases incidentes, tant de choses diverses, qu'il a été forcé de reprendre toute la construction, et de rappeler le premier membre par le mot *dis-je*, qui, partout où il se rencontre, peut

être pris comme l'indice certain d'une phrase diffuse et mal conduite. Ce mot est excusable dans un discours improvisé, où il n'est pas toujours possible d'apporter la plus rigoureuse exactitude ; mais il n'est pas supportable chez un écrivain correct.

Je n'ajouterai plus qu'une règle sur l'unité dans la phrase, c'est qu'il faut toujours que le sens finisse exactement avec elle. Toute chose, qui est une, doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Je n'ai pas besoin d'observer que, grammaticalement parlant, une phrase qui n'est pas finie n'est point une phrase ; mais on en rencontre assez souvent qui, s'il est possible de le dire, sont plus que finies. Lorsque nous en sommes arrivés à ce que nous croyons devoir être la conclusion, au mot qui, d'après ce qui précède, indiquait naturellement un repos à l'esprit, tout à coup se présente une circonstance bien imprévue, que l'auteur eût dû retrancher, ou du moins placer dans tout autre endroit. C'est une queue que la phrase traîne péniblement après elle, et l'on peut lui appliquer cette comparaison de M. Pope dans sa description du vers alexandrin :

> Like a wounded snake, drags its slow length along (1).

Ces additions à une phrase qui devrait être finie, la défigurent tout-à-fait ; elles lui donnent un air gauche et disgracieux, et surtout elles en rompent l'unité. Dean Swift, par exemple, dans sa lettre à un jeune ecclésiastique, s'exprime ainsi en parlant des ouvrages de Cicé-

(1) Tel un serpent blessé traîne avec effort sa queue lente à le suivre.

ron : *Les jeunes théologiens sont plus familiers avec ses écrits qu'avec ceux de Démosthènes, qui, cependant, l'emportait sur lui de beaucoup, au moins comme orateur.* Cette phrase devrait naturellement finir à ces mots, *l'emportait sur lui de beaucoup.* Ils terminent la proposition; nous n'avions rien à attendre de plus, et cette circonstance accessoire, *au moins comme orateur,* arrive en quelque sorte d'un pas chancelant. La phrase eût été bien plus complète, si l'auteur l'avait tournée de cette manière : *Les jeunes théologiens sont plus familiers avec ses écrits qu'avec ceux de Démosthènes, qui, du moins comme orateur, l'emportait sur lui de beaucoup.* Dans la phrase suivante de sir William Temple, la circonstance ajoutée est tout-à-fait étrangère au sens; c'est en parlant de la Théorie de la terre de Burnet et de la Pluralité des mondes de Fontenelle : *Le premier*, dit-il, *n'a pu finir son savant Traité sans faire le panégyrique de la science moderne, en la comparant à la science ancienne; mais l'autre censure si grossièrement la poésie ancienne pour donner la préférence à la poésie moderne, que je n'ai pu lire ni l'éloge ni la critique sans indignation, sentiment que rien ne me fait plus vivement éprouver que la suffisance.* Le mot *indignation* terminait la phrase; *sentiment que rien ne me fait plus vivement éprouver que la suffisance* est une proposition toute nouvelle, ajoutée à la phrase lorsqu'elle était complètement finie.

LECTURE XII.

(SUITE DE LA PRÉCÉDENTE.) DE LA CONSTRUCTION DES PHRASES.

Après avoir traité de la clarté et de l'unité, après avoir montré combien ces deux premières qualités sont essentielles dans la construction des phrases, je vais passer à l'examen de la troisième, à laquelle je donne le nom de *force* (1). Par là j'entends un arrangement de chaque mot et de chaque membre tel que le sens se présente de la manière la plus avantageuse, tel que l'impression qui en résulte soit exactement celle que l'auteur a voulu produire, tel enfin que chaque mot et chaque membre ait justement la valeur qu'il doit avoir. La clarté et l'unité sont indispensables, sans doute, pour obtenir cet effet, mais elles ne suffisent pas, et il faut encore quelque chose de plus ; car une phrase peut être parfaitement claire, ses parties peuvent être bien liées et ne former qu'un seul tout, lorsque cependant quelque malheureuse circonstance, qui ne provient que de son arrangement, lui fait perdre la force et la vivacité qu'elle aurait eues par une construction mieux entendue.

La première règle à observer pour donner de la force à une phrase est d'en retrancher tous les mots superflus : ces mots, il est vrai, peuvent quelquefois ne nuire

(1) Strength.

en aucune manière ni à la clarté ni à l'unité; mais ils affaiblissent toujours; ils rendent la marche de la phrase plus lente et plus embarrassée :

> Est brevitate opus, ut currat sententia, neu se
> Impediat verbis, lassas onerantibus aures.
>
> HORAT.

> Mais je veux que le style, en sa marche pressée,
> Sans fatiguer l'oreille, y porte la pensée.
>
> DARU.

C'est une maxime toujours vraie qu'un mot gâte la phrase au sens de laquelle il n'ajoute rien; dès qu'il est superflu, il est nuisible; *obstat,* dit Quintilien, *quidquid non adjuvat.* Tout ce que l'esprit peut suppléer aisément, il ne faut pas l'exprimer. Ainsi : *Content d'avoir mérité le triomphe, il en refusa les honneurs;* est mieux dit que *étant content de mériter,* etc. Lorsqu'on relit ce que l'on vient de composer, je regarde comme un des exercices les plus propres à conduire à la correction, celui de chercher à rendre sa manière de s'exprimer plus concise, et de retrancher ces excroissances qui échappent presque toujours au premier jet. Il faut relire d'un œil sévère; car ce que l'on ôte à sa phrase y ajoute de la vigueur et de l'énergie, pourvu cependant qu'on n'aille pas tomber dans un autre extrême, et, à force de concision, donner à son style de la sécheresse et de la dureté. A cet égard, comme en toute autre chose, il est un juste milieu. Il faut ménager la beauté et l'harmonie des sons, quoique la beauté et l'harmonie ne soient pas tout ce qu'on doive se proposer. Les feuilles qui accompagnent les fruits leur servent d'ornemens.

Si les mots superflus doivent être retranchés d'une phrase, il faut également en écarter les membres inutiles. De même que chaque mot doit présenter une idée nouvelle, de même aussi chaque membre doit offrir une pensée que l'on n'a pas encore exprimée. Cette règle est mal observée dans ces phrases que nous rencontrons quelquefois, où le dernier membre n'est que l'écho du premier, n'est que sa répétition sous une forme un peu différente. M. Addison, par exemple, en parlant de la beauté, dit : *Sa première vue saisit l'âme d'un mouvement de joie, et répand le plaisir dans toutes ses facultés.* Et ailleurs : *Il nous est impossible de voir les ouvrages de la Divinité avec froideur et indifférence, ou de jeter les yeux sur tant de beautés sans éprouver un sentiment secret de satisfaction ou de plaisir.* Dans chacun de ces exemples, le second membre de la phrase n'ajoute rien à ce qu'avait exprimé le premier ; et quoique le style libre et coulant d'un écrivain comme M. Addison, quoique l'harmonie toujours gracieuse de ses périodes puisse pallier de telles négligences, il n'en est pas moins vrai qu'affranchi de cette prolixité, le style n'en serait que plus fort et plus beau. L'attention se relâche, et l'esprit tombe dans l'inaction lorsque les mots multipliés ne multiplient pas les idées.

Après que l'on a soigneusement écarté tous les mots superflus, il faut encore, pour donner de la force à une phrase, apporter une grande attention à l'emploi de ces particules copulatives ou relatives, et à toutes celles qui servent à indiquer les relations des mots entre eux, ou la transition d'un membre à un autre. Ces petits mots *mais, et, qui, que, dont, ou,* sont souvent les plus

importans de tous; ce sont les nœuds qui joignent les phrases, ou les pivots sur lesquels elles roulent; et c'est d'eux nécessairement qu'en dépendent la force et la grâce. On peut, il est vrai, les employer de tant de manières diverses, qu'il n'est pas possible d'établir, à cet égard, des règles particulières. La lecture attentive des meilleurs écrivains, et de fréquentes épreuves sur les différens effets que produisent ces particules, suivant la place qu'on leur assigne, peuvent seules nous diriger dans leur usage. Je vais rapporter seulement quelques observations que j'ai eu occasion de faire sur ce sujet, que néanmoins je ne prétends point épuiser.

Il faut toujours éviter de séparer une préposition du nom qu'elle gouverne, comme dans cette phrase : *Quoique la vertu n'en tire aucun secours, cependant elle peut souvent être accompagnée des avantages de la fortune.* L'on éprouve une sorte de peine à cette espèce de détour, à cette séparation violente de deux choses qui, par leur nature, devraient être étroitement réunies; la pensée s'arrête et reste un moment suspendue sur la préposition seule, qui, en même temps, ne signifie rien lorsqu'elle est séparée du substantif (1).

Quelques écrivains multiplient inutilement les particules démonstratives et relatives en employant des tournures de phrases semblables à celle-ci : *Il n'y a*

---

(1) Ces règles sont principalement applicables à la langue anglaise, dont la syntaxe permet quelquefois de placer à la fin d'une phrase un article ou une préposition qui se rapporte à un substantif ou à un verbe placés dans le cours de cette phrase. (*Note du Trad.*)

rien qui nous dégoûte plus vite que la vaine pompe du langage. Cette manière de s'exprimer est fort bonne lorsqu'on présente un sujet, ou que l'on avance une proposition sur laquelle on demande l'attention particulière du lecteur; mais dans le discours ordinaire il vaut mieux dire tout simplement, *rien ne nous dégoûte plus vite que,* etc.

Je dois faire quelques observations particulières sur la particule copulative *et,* dont l'usage revient si fréquemment dans tous les genres de composition. Premièrement, il est certain qu'on affaiblit le style en la répétant sans nécessité. Elle produit le même effet que cette expression vulgaire *et puis,* lorsqu'elle revient trop souvent dans le cours de la conversation. Nous citerons pour exemple une phrase de sir William Temple; c'est en parlant des progrès de la langue française, qu'il dit : *L'Académie, fondée par le cardinal de Richelieu pour amuser les esprits de son siècle* ET *de son pays, détourner leur attention de dessus sa politique* ET *son ministère, mit en vogue ce genre d'étude,* ET *l'esprit français fut dans le dernier siècle entièrement dirigé vers les progrès du style* ET *de la langue,* ET *avec tant de succès à la vérité, qu'il serait difficile d'y atteindre,* ET *ce succès a également embrassé la prose* ET *la poésie.* L'on trouve le mot *et* répété dans cette phrase jusqu'à sept fois. Sir William Temple, dont le style est d'ailleurs si agréable, rend trop souvent ses phrases traînantes, parce qu'il y multiplie négligemment les particules copulatives. On ne conçoit pas comment un écrivain aussi correct que Dean Swift a pu appliquer cette

particule d'une manière aussi impropre qu'il l'a fait dans la phrase suivante, extraite de son Essai sur le sort des ecclésiastiques : *Il n'est aucun talent plus utile pour faire son chemin dans le monde, ou plus propre à conduire à la fortune que cette qualité qui est possédée par les hommes les plus médiocres,* ET *est en langage vulgaire appelée discrétion, espèce de prudence,* etc. En mettant *et est,* au lieu de *qui est,* non-seulement il a embarrassé sa phrase ; mais encore il l'a rendue défectueuse.

Il faut observer en second lieu, que si l'effet naturel de la conjonction *et* est de réunir les objets, si elle semble devoir les lier très-étroitement, néanmoins il arrive qu'en la supprimant, les relations deviennent bien plus intimes, et les objets se succèdent avec une plus grande rapidité. Longin en fait la remarque, et de nombreux exemples la justifient : *veni, vidi, vici,* exprime bien plus vivement la promptitude ou la rapidité de la conquête, que si chacun de ces mots était séparé par une particule. Il en est de même de cette description d'une déroute. «Nostri, emissis pilis, gladiis « rem gerunt; repentè post tergum equitatus cernitur; « cohortes aliæ appropinquant. Hostes terga vertunt; « fugientibus equites occurrunt; fit magna cædes. » (*Cæsaris Comm. bell. gall.* lib. VII.)

Aussi, quand d'un autre côté nous voulons éviter une transition trop brusque d'un objet à l'autre, lorsque nous avons à faire quelque énumération dans laquelle nous désirons que les objets se détachent parfaitement, afin que l'esprit s'arrête un peu sur chacun, il est utile alors de multiplier les conjonctions, et elles donnent

de la grâce à la période. C'est ainsi que M. Bolingbroke a dit : *Un homme pourrait succomber victime du pouvoir, mais la vérité, et la raison, et la liberté succomberaient avec lui.* César, en décrivant un combat avec les Nerviens, s'exprime de cette manière : « His equitibus facilè pulsis ac perturbatis, incredibili « celeritate ad flumen decurrerunt; ut penè uno tem- « pore, et ad sylvas, et in flumine, et jam in manibus « nostris, hostes viderentur. » (*Bell. gall.* lib. VII.) Quoiqu'il s'agisse ici d'une succession rapide d'événemens, comme César cherche cependant à montrer en combien d'endroits l'ennemi se trouvait dispersé au même instant, le redoublement de la conjonction produit un effet fort heureux, et exprime d'une manière plus frappante que chacun de ces endroits est bien distinct.

Ceux qui se livrent à l'étude de l'éloquence doivent apporter toute leur attention aux circonstances dans lesquelles il faut omettre la conjonction, ou la répéter souvent ; car dans toutes les langues, et cette particularité est assez remarquable, en omettant cette particule conjonctive, on exprime presque toujours une liaison plus étroite entre les objets, tandis qu'en la multipliant on les distingue et on les sépare presque tout-à-fait les uns des autres. Ainsi on la retranche lorsqu'on veut présenter les objets avec rapidité; on la répète lorsqu'on veut qu'en passant sous les yeux du lecteur, ils s'y arrêtent un instant. Voici quels en sont les motifs les plus probables. Dans le premier cas, les choses se succèdent avec une telle rapidité, que l'esprit semble n'avoir pas le loisir de s'arrêter sur le petit mot qui les

unit, la particule lui échappe, et ce qu'elle devrait séparer ne forme pour lui qu'un seul tout. Lorsqu'au contraire on fait une énumération et qu'on désire que le lecteur s'appesantisse sur chaque objet, l'esprit doit marcher d'un pas plus lent et plus grave ; il faut qu'il sente bien le rapport de chaque objet avec l'objet qui le suit, et la conjonction qui leur sert de lien à tous remplit notre intention en liant les objets sans les confondre ; il y en a plusieurs, mais ils ne forment plus un seul tout. Remarquez, par exemple, combien, dans cette énumération de l'apôtre saint Paul, le retour de la conjonction donne de poids à chaque idée, et la distingue bien des autres : *Je suis persuadé que ni la mort, ni la vie, ni les principautés, ni les puissances, ni le présent, ni l'avenir, ni les hauteurs, ni les profondeurs, ni aucune chose créée ne pourra nous séparer de l'amour de Dieu.* (Rom. VIII, 38-39.) Je ne m'arrêterai pas plus long-temps sur l'emploi des particules conjonctives.

J'en viens à la troisième des règles qu'il faut observer pour qu'une phrase ait de la force, c'est de placer le mot ou les mots essentiels dans l'endroit où ils peuvent produire le plus d'effet. Il est facile de voir quels sont dans une phrase ces mots sur lesquels l'attention doit particulièrement se fixer, et l'on sent aisément pourquoi ils doivent être mis le plus possible en évidence. Mais sera-ce au commencement de la phrase, au milieu où à la fin qu'il faudra les placer? c'est ce qu'aucune règle, je crois, ne peut indiquer d'une manière précise. Cela dépend de la nature de la phrase, mais il faut avant tout tâcher d'être clair ; car le génie de notre

langue ne laisse pas une grande liberté dans le choix des constructions. Presque toujours les mots essentiels sont placés au commencement de la phrase, comme dans ce passage de M. Addison : *Les plaisirs de l'imagination pris dans toute leur étendue, sont moins grossiers que les plaisirs des sens, et moins délicats que ceux de l'entendement.* Il semble en effet tout simple et tout naturel de placer en avant ce qui est l'objet principal de la proposition dont on s'occupe. Cependant une phrase a quelquefois bien de la force, lorsque l'esprit, un moment suspendu, n'en trouve le sens qu'à la fin, comme celle-ci de Pope. *Ainsi, sous quelque rapport que nous admirions Homère, ce qui nous frappe surtout, c'est sa merveilleuse invention.*

Les écrivains grecs et latins avaient sur nous un avantage considérable dans cette partie des qualités du style. Leur langue, qui permettait les inversions, leur laissait la liberté de choisir pour chaque mot la place qui leur semblait la plus heureuse, en sorte qu'ils pouvaient donner bien plus de force à leur phrase. Milton et quelques autres auteurs anglais ont tâché de les imiter à cet égard, mais leurs constructions forcées sont souvent obscures. L'anglais, tel qu'on le parle et l'écrit aujourd'hui, n'autorise pas de telles licences. M. Gordon, qui dans sa traduction de Tacite, a voulu suivre cette méthode, a donné à son style des tournures si forcées qu'elles paraissent parfois ridicules, comme celle-ci : *Dans ce gouffre se précipitèrent eux-mêmes trois sénateurs romains.* Il a traduit une phrase aussi simple que *nullum eâ tempestate bellum*, par *de*

guerre, alors il n'y en avait point. Cependant notre langue permet jusqu'à un certain point les inversions, et quelques-uns de nos meilleurs écrivains les ont employées avec succès. Ainsi M. Pope, en parlant d'Homère, dit : *Le sceptre de la raison, Virgile le lui a justement disputé; mais son invention, rien n'a pu l'égaler encore.* Cet arrangement est plus heureux que celui qui eût suivi l'ordre naturel des idées.

Quelques écrivains se servent, plus souvent que d'autres, des inversions que notre langue autorise; c'est ainsi que chez lord Shaftsbury elles sont plus fréquentes que chez M. Addison; et c'est en majeure partie pourquoi le style du premier est plus fort, plus noble et plus harmonieux.

Il ne faut qu'ouvrir au hasard l'ouvrage de M. Addison pour trouver des phrases construites d'une manière admirable : « La vue est le plus parfait et le plus « agréable de nos sens : il remplit l'esprit d'idées infi- « niment variées; il franchit l'intervalle qui nous sépare « des objets, et exerce son action pendant un long es- « pace de temps sans être fatigué, sans être jamais ras- « sasié des jouissances qu'il éprouve. Le toucher peut, « il est vrai, nous donner une idée de l'étendue, de la « forme et de quelques autres qualités qui frappent les « yeux, excepté toutefois les couleurs; mais il est bien « plus borné dans ses opérations (1). » Dans cette phrase Addison suit l'ordre ordinaire du langage, et s'il a de cette manière moins de pompe et de majesté que lord

(1) Spectateur, n° 411.

Shaftsbury, il est en revanche plus naturel, plus facile et plus simple, qualités qui l'emportent de beaucoup sur toutes les autres.

Soit que vous fassiez usage d'inversions, ou que vous suiviez l'ordre naturel des idées, à quelque endroit de la phrase que vous en placiez les mots essentiels, il est de la plus haute importance que ces mots soient clairs et bien détachés de ceux qui pourraient en obscurcir le sens. Ainsi, lorsque, dans une phrase, il est nécessaire de faire mention de quelques circonstances relatives au temps, à l'espace, ou à quelque autre chose, il faut faire en sorte que l'objet principal de la proposition reste en évidence, et ne soit pas comme enseveli sous le poids de ses accessoires. Un exemple éclaircira ce précepte. Observez la construction de cette phrase de lord Shaftsbury, dans ses conseils à un auteur. Il parle des poètes modernes comparés aux poètes anciens : *Lorsqu'ils semblent ne chercher qu'à plaire, ils instruisent, et donnent secrètement des avis utiles; ils peuvent avec raison être considérés aujourd'hui, aussi bien qu'ils l'eussent été autrefois, comme des auteurs très-estimables.* Cette phrase est régulièrement construite; elle renferme un grand nombre de circonstances, et beaucoup d'adverbes étaient nécessaires pour en bien déterminer le sens : *lorsque, secrètement, aussi bien que, aujourd'hui, avec raison, autrefois;* cependant ils sont disposés avec un tel art, que la phrase n'en est ni affaiblie, ni embarrassée, et que ce qui est l'objet essentiel de la proposition, savoir : *que ces poètes sont, avec raison, considérés comme les meilleurs et les plus dignes*

d'estime, la termine d'une manière claire et précise, et se trouve placé à l'endroit le plus convenable. Voyez maintenant quel effet eût produit une construction différente, si l'auteur avait disposé de cette manière les membres de sa phrase : *Si pendant qu'ils semblent chercher à plaire seulement, ils instruisent et donnent des avis utiles secrètement, ils peuvent être considérés comme les auteurs les meilleurs et les plus dignes d'estime, avec raison, et aussi bien aujourd'hui qu'autrefois.* Ce sont absolument les mêmes mots, c'est bien le même sens; mais le mélange désordonné de ces adverbes qui expriment les circonstances accessoires, jette de l'obscurité sur les mots essentiels, et la phrase embrouillée perd sa grâce et sa force.

Une quatrième règle à observer dans la construction des phrases auxquelles on veut donner de la force, c'est de faire en sorte que les membres soient placés successivement d'après leur degré d'importance. Cet arrangement, qui s'appelle *climax*, gradation, peut produire les plus beaux effets, et l'on sent aisément les raisons pour lesquelles il doit nous plaire. En quelque genre que ce soit, nous aimons mieux passer d'un bel objet à un plus bel encore, que de suivre un ordre inverse. Lorsqu'un sujet intéressant a fixé notre attention, c'est avec peine que notre esprit le quitte pour s'occuper de ce qui ne lui présente qu'un intérêt médiocre. « Cavendum est, dit Quintilien, dont j'aime à « citer l'autorité, ne decrescat oratio, et fortiori sub- « jungatur aliquid infirmius; sicut, sacrilego, fur; aut « latroni, petulans. Augeri enim debent sententiæ et

« insurgere. » Les discours de Cicéron nous offrent un grand nombre de ces constructions heureuses. Sa manière d'écrire le conduisait naturellement à en faire une étude attentive ; et, pour que ses gradations soient parfaites, il augmente à la fois et l'intérêt du sens et la force des sons, et les porte tous deux à leur plus haut période. Tel est, dans son discours *pro Milone*, ce passage, où il est question du complot qu'avait formé Claudius pour assassiner Pompée. « Atqui, si res, si vir, « si tempus ullum dignum fuit, certè hæc in illâ causâ « summa omnia fuerunt. Insidiator erat in foro collo- « catus, atque in vestibulo ipse senatûs ; ei viro autem « mors parabatur, cujus in vitâ nitebatur salus civita- « tis ; eo porrò reipublicæ tempore, quo si unus ille « occidisset, non hæc solùm civitas, sed gentes omnes « concidissent. » Ce genre de beauté se trouve aussi dans le passage suivant de lord Bolingbroke : « Cette « décence, cette grâce, ce rapport des manières aux « mœurs, sont tellement essentiels, et surtout aux « princes, que lorsqu'ils les négligent, leurs vertus « perdent presque tout leur éclat, et leurs défauts en « deviennent plus choquans. Bien plus, lorsqu'ils les « négligent, lorsqu'ils ne conservent point assez les « apparences, leurs vertus les conduisent vers l'erreur, « leurs erreurs deviennent des vices, et les vices leur « font contracter des habitudes indignes des princes, « et indignes des hommes. »

Je dois cependant observer qu'il n'est pas toujours possible de remplir cette gradation oratoire, et que quelquefois même on ne doit point l'entreprendre. De telles périodes ne peuvent entrer que dans certains

genres d'écrits; elles paraissent affectées, et produisent un mauvais effet lorsqu'on les emploie trop souvent dans des sujets qui n'exigent aucune pompe. Mais il est une espèce de gradation à laquelle il ne faut jamais manquer. *Ne decrescat oratio*, comme dit Quintilien, *et ne fortiori subjungatur aliquid infirmius*. Une proposition d'une médiocre importance ne doit pas succéder à une assertion énergique; et, lorsqu'une phrase se compose de deux membres, il faut que le plus étendu la termine. Ce principe est fondé sur deux raisons. D'abord, c'est que la période ainsi partagée se prononce plus aisément; et ensuite que, lorsque le membre le moins long est placé le premier, nous nous le rappelons plus facilement en lisant le second, et nous saisissons mieux le rapport qui existe entre tous les deux. Ainsi, dans cette phrase : *Lorsque nos passions nous abandonnent, nous nous flattons de l'idée que c'est nous qui les avons abandonnées*, cette phrase, dis-je, est bien plus gracieuse et plus claire que si l'on disait, en commençant par la partie la plus étendue de la proposition : *Lorsque nous nous flattons de l'idée que c'est nous qui avons abandonné nos passions, ce sont elles qui nous abandonnent*. En général, nous aimons que l'intérêt, dans une période, se développe et croisse avec elle jusqu'au dernier mot, mais sans affectation, et sans que l'auteur donne à son style une pompe déplacée. Aussi, cette phrase de M. Addison est parfaitement belle : « Si nous nous élevons plus haut encore, « que nous considérions les étoiles fixes comme de « vastes océans de flammes autour desquels roulent « d'innombrables séries de planètes, et que nous dé-

« couvrions encore de nouveaux firmamens et de nou-
« veaux points lumineux qui se perdent dans les pro-
« fondeurs de l'espace, nous nous égarons dans ce
« dédale de soleils et de mondes, et nous restons con-
« fondus devant la magnificence et l'immensité de la
« nature. » (Spect., n° 410.)

Une cinquième règle, déduite évidemment de celle qui précède, nous prescrit de ne jamais terminer par un adverbe, par une préposition, ou par quelque autre mot peu important, une phrase à laquelle nous voulons donner de la force; car, de cette manière, on affaiblit ou l'on rabaisse la diction. Il est cependant des phrases dont le sens principal ne peut être exprimé que par l'un de ces mots; alors on ne doit plus les considérer comme des mots accessoires, et il faut leur donner la principale place comme à des mots essentiels. Cette phrase, par exemple, de lord Bolingbroke, est bien loin d'être défectueuse : *Dans leur prospérité, mes amis n'entendront jamais parler de moi; dans leur adversité, toujours.* Ici *jamais* et *toujours* sont les mots essentiels; aussi sont-ils placés de manière à frapper davantage le lecteur. Mais je ne veux parler que de ces mots peu utiles qui servent d'accessoires à des mots plus importans; ils doivent être mis à l'endroit le moins apparent de la phrase, de manière à ce qu'ils ne paraissent occuper que le second rang relativement aux autres.

Outre ces particules et ces pronoms, un membre de phrase qui n'exprime qu'une circonstance accessoire, termine toujours de mauvaise grâce la période dont il fait partie; l'on en peut juger par ce passage de lord

Bolingbroke, extrait d'une lettre sur l'état des partis à l'avénement du roi Georges Ier : *En concluant, je dois répéter que les divisions ont causé tous les maux que nous déplorons, que l'union seule peut les réparer, et qu'un grand pas vers l'union était cette coalition si heureusement commencée, si adroitement conduite, et plus tard négligée d'une manière si étrange, pour ne rien dire de plus.* Ce dernier membre, *pour ne rien dire de plus,* termine la période d'une manière d'autant plus maladroite, que ce qui précède formait une sorte de gradation que l'on s'attendait à suivre jusqu'à la fin.

L'on éprouve quelquefois une peine extrême à placer ces accessoires de manière à ce qu'ils ne nuisent ni à la grâce ni à la clarté de la phrase. Ce sont des parties essentielles d'un édifice, des pierres brutes qu'un artiste habile s'efforce de placer dans l'endroit où leur aspect sera le moins désagréable. « Jungantur, dit « Quintilien, quò congruunt maximè; sicut in struc- « turâ saxorum rudium etiam ipsa enormitas invenit « cui applicari, et in quo possit resistere. »

La fin de la phrase est, dans tous les cas, la place qui leur convient le moins. Lorsque le sens le permet, il faut, si l'on peut parler ainsi, les lâcher promptement, parce que les mots les plus essentiels prennent avec plus de facilité le rang qui leur est propre. C'est encore une règle à observer de ne jamais mettre de suite plusieurs accessoires; il vaut mieux les jeter en différens endroits de la phrase, auprès des mots essentiels auxquels ils se rapportent, en ayant soin toutefois, comme je l'ai déjà dit, de faire en sorte que ces mots

essentiels n'en soient pas encombrés. Dans Swift, par exemple, nous trouvons : *Ce que j'ai eu l'honneur de dire à votre seigneurie, il y a quelque temps, en conversation, n'était point une pensée nouvelle* (lettre au comte d'Oxford). Ces deux circonstances, *il y a quelque temps*, et *en conversation*, qui se suivent immédiatement dans cette phrase, produiraient un meilleur effet si elles étaient séparées l'une de l'autre. Dans ce passage des remarques sur l'Histoire d'Angleterre, par lord Bolingbroke : *Une monarchie limitée comme la nôtre est placée, si je ne me trompe, comme on l'a dit souvent, dans ce juste milieu dont on ne saurait s'écarter sans se précipiter d'un côté dans la tyrannie, et de l'autre dans l'anarchie*; la construction eût été plus heureusement disposée ainsi : *Une monarchie limitée comme la nôtre est, si je ne me trompe, placée, comme on l'a dit souvent, dans ce juste milieu, etc.*

Je ne donnerai plus qu'une règle sur la force dans les phrases. Lorsque dans le cours d'une période on compare deux choses l'une à l'autre, soit que l'on exprime leur point de contact ou leur point d'opposition, il faut conserver quelque ressemblance entre la construction des membres que l'on met en parallèle. Car lorsque deux choses se correspondent mutuellement, il est naturel que nous nous attendions à ce que les mots qui les représentent se correspondent aussi ; autrement nous nous trouvons comme trompés dans notre attente, et la comparaison ou le contraste perd de sa justesse à nos yeux. Ainsi lorsque Bolingbroke dit : *Les rieurs seront pour ceux qui ont le plus d'esprit; la partie sérieuse*

du genre humain sera pour ceux qui ont la raison de leur côté (Préface de la Dissertation sur les partis), l'opposition eût été bien plus complète s'il avait mis : *Les rieurs seront pour ceux qui ont le plus d'esprit, et les gens sérieux pour ceux qui ont la raison de leur côté.* Le passage suivant, extrait de la préface de l'Homère de M. Pope, est une belle application de la règle que je viens de donner : « Homère avait plus de « génie, Virgile avait plus d'art; dans l'un, ce que « nous admirons le plus c'est l'homme; dans l'autre, « c'est l'ouvrage. Homère nous entraîne avec une im- « pétuosité irrésistible; Virgile nous conduit avec une « majesté séduisante. Homère répand avec une géné- « reuse profusion; Virgile donne avec une soigneuse « splendeur. Homère est semblable au Nil, qui couvre « les terres lointaines de la richesse de ses ondes; Vir- « gile est comme une rivière qui promène entre ses « bords une eau toujours égale. Lorsque nous les con- « sidérons dans le développement de leurs moyens, « Homère ressemble à son Jupiter en fureur, faisant « trembler l'Olympe, lançant la foudre, et embrasant « le ciel; Virgile ressemble aussi à Jupiter, mais à Ju- « piter bienveillant, prenant conseil des dieux, réglant « le destin des empires, et coordonnant l'univers. » De semblables phrases sont d'une grande beauté lorsque, placées à propos, elles ne reviennent pas trop souvent; mais il faut bien se garder de les reproduire avec affectation; on ne doit les employer que lorsque l'occasion s'en présente, et que l'opposition ou le rapport qui existent entre les objets les dicte naturellement. Toutes nos phrases construites de cette manière

seraient d'une uniformité fastidieuse, et produiraient un retour régulier des mêmes sons, dont l'effet inévitable serait de fatiguer l'oreille, et de donner au style un air maniéré. Parmi les anciens, ce défaut est particulièrement sensible dans Isocrates; aussi les meilleurs critiques, Dénys d'Halicarnasse surtout, le lui ont reproché sévèrement.

Cette observation termine ce que j'avais à dire sur les phrases considérées sous les trois rapports de la clarté, de l'unité et de la force. J'ai beaucoup insisté sur ce sujet pour deux raisons, d'abord parce que de tous les points de critique c'est celui que l'on peut le mieux soumettre à des règles précises, et ensuite parce qu'il me semble que son usage fréquent et sa grande importance méritaient cette discussion un peu étendue.

Quelques-uns des préceptes que j'ai recommandés à l'attention de mes auditeurs, paraîtront peut-être minutieux; cependant leur influence sur le style est bien plus grande qu'on ne l'imagine. Une pensée rendue par une phrase claire et habilement construite, produit une impression bien plus profonde que si la phrase qui l'exprimait était obscure et embrouillée. C'est ce qu'une comparaison fait sentir à tout le monde, et s'il en est ainsi d'une seule phrase, il en doit être de même, à bien plus forte raison, d'un discours ou d'un ouvrage qui serait composé tout entier de phrases semblables.

La règle fondamentale de la construction des phrases, celle dans laquelle toutes les autres se trouvent renfermées, est sans doute d'exprimer de la manière la plus claire, et dans l'ordre le plus naturel, les idées que nous voulons communiquer à nos semblables. Tout

arrangement est parfaitement bon, lorsqu'il rend le sens avec exactitude, et le présente le plus avantageusement. C'est à ce but que tendent les règles que nous avons posées, il n'en faudrait, il est vrai, qu'un bien petit nombre, si les hommes pensaient clairement, et maniaient avec facilité la langue dans laquelle ils écrivent; leurs phrases auraient tout naturellement ces qualités que nous avons tant recommandées, savoir : la clarté, l'unité et la force. Car il est certain que toutes les fois que nous nous exprimons mal, ce n'est pas seulement parce que nous ne savons pas tirer le meilleur parti de notre langue, c'est plus souvent encore parce que notre sujet est mal conçu. Des phrases embarrassées, obscures ou faibles, sont, en général, ou, pour mieux dire, toujours le résultat d'idées embarrassées, obscures ou faibles. La pensée et le langage agissent et réagissent mutuellement l'un sur l'autre. Ici, comme en bien d'autres circonstances, la logique et la rhétorique ont entre elles les rapports les plus intimes, et l'on apprend à mettre de l'ordre et de l'exactitude dans ses pensées, en s'étudiant à mettre de l'ordre et de l'exactitude dans ses phrases. Cette observation justifie à elle seule le soin et l'attention que j'ai mis à traiter ce sujet.

LECTURE XIII.

DE L'HARMONIE DANS LA CONSTRUCTION DES PHRASES.

Jusqu'ici nous avons considéré les phrases sous le rapport de la clarté, de l'unité et de la force. Nous

allons actuellement les examiner sous celui du son, de l'harmonie, c'est-à-dire sous le rapport de ce qu'elles peuvent avoir de flatteur pour l'oreille : c'est la dernière des quatre qualités de la phrase dont je me suis proposé de vous entretenir.

Le mérite du son est bien inférieur à celui du sens, cependant il n'est pas indigne de notre attention : car tant que les sons nous serviront à transmettre nos pensées, nos pensées et les sons seront liés par les rapports les plus étroits. Les idées les plus douces ne s'expriment point en effet par les sons les plus rudes. L'imagination s'en offenserait. *Nihil*, dit Quintilien, *potest intrare in affectum quod in aure, velut quodam vestibulo, statim offendit*. La musique exerce naturellement une grande influence sur tous les hommes ; elle sait les émouvoir, et il n'est en quelque sorte aucune disposition de l'âme à laquelle on ne puisse trouver quelques sons analogues, et propres à la rappeler ou à la faire naître. Le langage, au point de perfection où il est arrivé de nos jours, a presque la même puissance que la musique, et cette belle faculté rehausse encore le prix que nous devons attacher à sa merveilleuse invention. Ce n'est pas assez qu'il transmette aux autres nos idées, il faut encore que, par les sons, il ajoute une force nouvelle aux idées qu'il exprime, et le charme de la mélodie se joint pour nous au plaisir de communiquer nos pensées.

Il faut examiner deux choses dans l'harmonie des périodes : d'abord l'agrément du son en lui-même, ou la modulation en général, sans égard à l'expression ; ensuite le son disposé de manière à devenir l'expres-

sion du sens. C'est sous ce second rapport qu'il produit des beautés d'un ordre bien supérieur.

Considérons d'abord l'harmonie dans les sons en général, comme une des qualités nécessaires de toute phrase bien faite. Nous continuerons à ne nous occuper, comme nous l'avons fait jusqu'ici, que des phrases en prose, et il est évident que l'harmonie de ces sortes de phrases dépend tout-à-fait du choix des mots et de leur arrangement.

Je commencerai par le choix des mots, sur lequel il y a peu de choses à dire, à moins de descendre dans de frivoles et fastidieux détails sur la propriété de chacune des lettres ou des sons simples dont se compose une langue. Il est certain que les mots les plus agréables à l'oreille sont formés des sons doux et faciles que produit un mélange convenable de consonnes et de voyelles; les plus rudes consonnes ne s'y entre-choquent point, et les voyelles, en se succédant, ne produisent pas d'hiatus. On peut établir en principe général qu'un son est d'autant plus désagréable à l'oreille, qu'il est plus difficile à prononcer. C'est aux voyelles à donner de la douceur aux mots; les consonnes leur impriment de la force. La musique du langage exige que les unes et les autres se mêlent dans de justes proportions; et cette musique sera trop dure ou trop molle, suivant que dans le mélange il entrera un trop grand nombre de consonnes ou de voyelles. En général, les mots d'une certaine étendue flattent plus agréablement l'oreille que les monosyllabes. Ils plaisent davantage, parce qu'ils présentent une composition ou une succession de sons divers, et les langues les plus harmonieuses en possè-

dent un grand nombre. Parmi les mots un peu longs, les plus mélodieux ne sont pas composés que de syllabes toutes longues ou toutes brèves; il faut que les unes et les autres y soient heureusement entremêlées, comme : *se repentir, produire, célérité, vélocité, indépendant, impétuosité.*

Ce qu'il faut considérer, en second lieu, à l'égard de l'harmonie, c'est l'arrangement convenable des mots ou des membres d'une phrase. Ce sujet est plus délicat et plus compliqué. Car en supposant que les mots soient sonores et bien choisis, s'ils sont mal arrangés, la phrase cessera d'être harmonieuse. Cicéron, en ce genre de mérite, surpasse tous les écrivains anciens et modernes. Il avait étudié avec le plus grand soin, et portait peut-être jusqu'à l'excès ce qu'il appelle *plena ac numerosa oratio.* Il ne faut qu'ouvrir ses écrits pour trouver des exemples de l'effet que peut produire la musique du langage. Qu'y a-t-il de plus complet et de plus mélodieux que cette phrase de la quatrième Catilinaire ? « Cogitate quantis laboribus fundatum im-« perium, quantâ virtute stabilitam libertatem, quanta « Deorum benignitate auctas exaggeratasque fortunas, « una nox penè delerit. » Nous pouvons, en anglais, citer cette phrase de Milton comme un exemple d'harmonie ; elle est tirée de son Traité sur l'Éducation : *We shall conduct you to a hill side, laborious, indeed, at the first ascent; but else, so smooth, so green, so full of goodly prospects, and melodious sounds on every side, that the harp of Orpheus was not more charming.* « Nous vous conduirons sur « le penchant d'une montagne dont, il est vrai, l'abord

« est escarpé ; mais vous suivrez ensuite une pente si « douce, vous marcherez sur une pelouse si verte, de « si beaux aspects se développeront autour de vous ; « vous entendrez de toutes parts des sons si harmo- « nieux, que ceux de la harpe d'Orphée avaient moins « de charmes. » Tout concourt à rendre cette phrase harmonieuse ; les mots heureusement choisis sont formés des sons les plus beaux et les plus doux, *laborious, smooth, green, goodly, melodious, charming,* et ils sont arrangés avec tant d'art, que le moindre changement serait nuisible à l'effet qu'ils produisent ; observez comme les sons les plus mélodieux se succèdent dans chaque membre : *so smooth, so green, so full of goodly prospects — and melodious sounds on every side,* jusqu'à ce que l'oreille, préparée par la gradation, soit conduite, et s'arrête avec plaisir sur la fin de la phrase, *that the harp of Orpheus was not more charming.*

Nous venons de prouver que les phrases étaient, par leur construction, susceptibles d'une mélodie à laquelle l'oreille est sensible ; nous allons chercher actuellement en quoi consiste cette mélodie, quelles en sont les causes, et à quelles règles elle est soumise. Si je m'en rapportais aux rhéteurs de l'antiquité, il me serait facile de multiplier les préceptes, car ils sont entrés à cet égard dans des détails bien plus minutieux que sur aucun des autres objets qui concernent le langage ; ils prétendent que la prose a, comme la poésie, certaines mesures auxquelles elle est assujettie, moins strictement à la vérité, mais assez sensibles cependant pour qu'on ait pu les réduire à des règles fixes. Ils vont même

jusqu'à indiquer et montrer l'effet que produisent ce qu'ils nomment les pieds, c'est-à-dire la succession de syllabes longues et brèves qui doivent entrer dans les différens membres d'une période. Toutes les fois qu'ils traitent de la construction d'une phrase, c'est l'harmonie qui fixe essentiellement leur attention. Cicéron et Quintilien nous en fournissent à chaque instant la preuve. Ils passent légèrement sur les autres qualités, la précision, l'unité, la force, que nous regardons comme les plus importantes ; mais, dès qu'ils en viennent à la liaison et au nombre, *junctura et numerus*, ils s'arrêtent, et dissertent longuement. Denys d'Halicarnasse, l'un des critiques les plus judicieux de l'antiquité, a écrit un traité sur *la composition des mots dans une période*, dans lequel il ne s'est occupé que de leur effet musical. L'excellence d'une phrase consiste, pour lui, en quatre choses : la douceur des sons pris isolément, la composition des sons, le changement ou la variété des sons, enfin, les sons en rapport avec le sens. Chacun de ces points est traité avec autant d'exactitude que de goût, et son livre sera toujours utilement consulté ; mais celui qui, de nos jours, entreprendrait un ouvrage sur le même sujet, serait obligé de lui donner un plus grand développement.

Il est évident que tout ce qui concerne l'harmonie du langage est bien plus négligé à l'époque où nous vivons, et ce n'est pas sans motifs que nous n'avons que fort peu de règles à cet égard. Ces motifs, je vais les faire connaître pour me justifier de n'avoir pas suivi les traces des anciens rhéteurs ; et, en même temps pour expliquer comment il se fait que cette partie de la composi-

tion, que l'on regardait autrefois comme la plus importante, nous paraisse aujourd'hui bien moins digne d'attention.

Premièrement, les langues anciennes, je veux dire le grec et le latin, étaient plus susceptibles de se revêtir des grâces et du pouvoir de l'harmonie que nos langues modernes. La quantité, dans leurs syllabes, était fixée plus invariablement, leurs mots étaient plus étendus et plus sonores, la faculté de varier les terminaisons des noms et des verbes procurait la double facilité d'introduire dans le discours une multitude de sons agréables, et de l'affranchir de ces innombrables mots auxiliaires que nous sommes obligés de reproduire sans cesse. Mais l'avantage le plus grand qu'ils eussent, c'étaient les inversions que leur langue admettait, et qui leur laissait la liberté de placer les mots dans l'ordre le plus propre à produire un effet mélodieux. Nous sommes aujourd'hui privés de tous ces moyens de donner de l'harmonie aux périodes.

En second lieu, les Grecs et les Romains, mais les Grecs surtout, étaient des peuples mieux organisés que nous pour la musique; ils avaient plus de dispositions pour la mélodie du langage; l'on sait qu'ils portaient plus loin que nous l'art de combiner les sons, qu'ils l'étudiaient avec plus de soin, et l'appliquaient à un bien plus grand nombre d'objets. Plusieurs savans, et principalement l'abbé Dubos, dans ses réflexions sur la poésie et la peinture, ont prouvé jusqu'à l'évidence, que les compositions dramatiques des anciens, leurs tragédies comme leurs comédies, étaient accompagnées d'une espèce de musique. Voilà pourquoi l'on trouve

à la tête de quelques éditions des pièces de Térence, *modos fecit*, et *tibiis dextris et sinistris*. Leur déclamation, et en général leur manière de parler en public, avait quelque chose de musical inconnu parmi nous et qui approchait du chant ou du récitatif. Les Athéniens avaient ce qu'ils appelaient mélodie nomique (1); c'était une mesure particulière que les magistrats étaient obligés d'observer en publiant les lois, de peur qu'en les lisant sur un ton peu convenable, elles ne fussent exposées au mépris du peuple. C'est un fait incontestable que, lorsque Caius Gracchus parlait aux Romains assemblés, il avait un musicien derrière lui qui, avec une espèce de flûte, lui donnait le ton qu'il devait prendre. On croyait que la musique était encore nécessaire à l'éloquence lorsque, du haut de la tribune, ce même Gracchus prononçait ces terribles harangues qui armaient la moitié des citoyens de Rome contre l'autre moitié. Quintilien, en blâmant l'excès dans ce genre de déclamation, avouait néanmoins que le *cantus obscurior* était une beauté dans un orateur. Voilà l'origine de tous ces accens aigus, graves et circonflexes, qui couvrent les syllabes de la langue grecque, non pas pour en marquer la quantité, mais afin d'indiquer le ton sur lequel on devait les prononcer. L'application de ces accens nous est absolument inconnue. Quoique les Romains ne les employassent pas dans leur manière d'écrire, cependant il paraît, par ce que nous dit Quintilien, qu'on s'en servait en parlant : QUANTUM, QUALE, *comparentes gravi, interrogantes acuto tenore con-*

(1) De νομος, loi.

cludunt. Si l'harmonie du langage était chez les Grecs et les Romains un objet d'une bien plus haute importance que chez nous, il s'ensuit naturellement qu'en parlant en public ils employaient une bien plus grande variété de notes, de tons et d'inflexions de voix, et c'est évidemment le motif pour lequel ils s'appliquaient avec tant de soin à construire leurs phrases de manière à en rendre la prononciation musicale.

On sait qu'en conséquence du génie de leur langue et de leur manière de la prononcer, l'arrangement musical des phrases produisait plus d'effet dans leurs harangues qu'il n'en pourrait produire dans nos discours, et c'est encore un motif pour lequel les anciens devaient s'y appliquer davantage. Cicéron dans son traité de l'Orateur, nous dit : *Conciones sæpè exclamare vidi, cum verba aptè cecidissent; id enim expectant aures*. Et pour donner un exemple de l'influence d'une période harmonieuse sur toute une assemblée, il cite cette phrase des discours de Carbon, que lui-même avait entendu prononcer : *Patris dictum sapiens temeritas filii comprobavit*. Il nous apprend que pour le son uniquement, *tantus clamor concionis excitatus est, ut prorsus admirabile esset*. Il nous fait remarquer tous les pieds dont se composent les mots de cette phrase et auxquels il en attribue l'effet mélodieux, puis nous montre comment le moindre changement dans la construction détruit tout cet effet : *Patris dictum sapiens comprobavit temeritas filii*. Quoique à la vérité cette phrase de Carbon soit très-harmonieuse, et qu'aujourd'hui même on l'entendît avec plaisir, je ne puis cependant croire qu'une phrase

anglaise également harmonieuse, produisît un effet semblable par son harmonie seule, et excitât dans un auditoire de Bretons une admiration aussi vive et des applaudissemens aussi prodigieux que ceux qu'elle produisit sur les Romains, au témoignage de Cicéron. Nos oreilles septentrionales sont trop dures et trop épaisses; la mélodie du langage a moins d'influence sur nous, et notre manière plus simple de prononcer les mots donne à notre langue bien moins d'harmonie que n'en avaient celles des Grecs et des Romains (1).

Toutes ces raisons me conduisent à penser qu'il serait bien superflu que nous missions à la construction musicale de nos phrases la même importance que les anciens y attachaient. C'est à tort que quelques personnes se sont imaginé que sur ce point la doctrine des Grecs et des Romains était applicable à notre langue, et que notre prose pouvait se mesurer par spondées, trochées, iambes, pœons, etc. Mais premièrement, nos mots ne sont pas divisibles en pieds de cette espèce; car notre quantité, c'est-à-dire la brièveté ou la longueur de nos syllabes, n'est pas assujettie à des règles constantes comme dans le grec et dans le latin; elle est presque toujours arbitraire et déterminée, d'après le sens, par la prononciation. En second lieu, quoique

---

(1) In versu quidem, theatra tota exclamant si fuit una syllaba aut brevior aut longior. Nec vero multitudo pedes novit, nec ullos numeros tenet; nec illud quod offendit aut cur, aut in quo offendat intelligit; et tamen omnium longitudinum et brevitatum in sonis, sicut acutarum graviumque vocum, judicium ipsa natura in auribus nostris collocavit. Cicero, *Orat.* c. 51.

notre prose soit susceptible d'être cadencée, cependant la simplicité avec laquelle nous débitons toutes sortes de discours, rend cette cadence moins sensible à l'oreille, et lui ôte tout le charme qu'elle avait pour ces peuples. Enfin quoique nous tenions des anciens rhéteurs eux-mêmes toute cette doctrine sur la mesure et le nombre de la prose, il faut convenir qu'elle est en grande partie très-obscure et très-vague. Tout nous porte à croire qu'ils donnaient à la mélodie du discours une attention bien plus sérieuse que les rhéteurs modernes, et quoiqu'ils aient beaucoup écrit sur ce sujet, ils n'ont jamais pu établir de règles fixes et auxquelles l'usage pût se conformer. Si nous consultons l'Orateur de Cicéron, où ce point se trouve complétement discuté, nous voyons combien ces anciens critiques différaient entre eux sur l'espèce de pied qui convenait le mieux à la fin, ou dans telle autre partie de la phrase, et combien, après tout, ils laissaient à faire au goût et à l'oreille. Il n'est effectivement pas possible de donner à ce sujet aucune règle précise, dans quelque langue que ce soit; la prose doit être libre dans le choix de ses nombres, et les modulations des phrases doivent varier à l'infini comme le sens et la forme du discours.

Quoique je sois d'avis qu'il n'est pas possible d'appliquer un système à cet arrangement musical, je suis loin cependant de penser que ce soit une qualité qu'il faille tout-à-fait négliger dans la composition. Je crois au contraire qu'elle est d'une importance considérable, et que ceux qui ont la prétention d'écrire avec grâce, et surtout de parler en public avec succès, doivent en faire l'objet d'une étude sérieuse. Une oreille exercée

est, à cet égard, le guide le plus sûr, parce qu'on ne peut donner que quelques règles très-générales. Mais attendu qu'il en est quelques-unes qui peuvent être fort utiles pour former l'oreille à l'harmonie du langage, je vais faire connaître celles qui me paraissent les plus essentielles.

L'harmonie dans une phrase dépend principalement de deux choses qui sont : la distribution convenable des membres qui la composent, et le nombre ou la cadence de l'ensemble.

Je dis qu'il faut d'abord s'appliquer à la distribution des membres d'une phrase. Il importe d'observer que les sons faciles et agréables à prononcer flattent toujours l'oreille. Dans le cours d'une période, la fin de chaque membre est une pause pour la prononciation; ces pauses doivent donc être distribuées de manière à ne pas gêner la respiration, et en même temps placées à des intervalles égaux pour former entre elles une espèce de proportion musicale. Ceci va s'éclaircir par des exemples, et nous citerons d'abord cette phrase de l'archevêque Tillotson. « Dans ce discours sur la « facilité d'exécuter les commandemens de Dieu, je « suppose et reconnais toujours que les premiers pas « dans une vie religieuse sont pénibles, excepté seu- « lement pour ceux qui ont eu le bonheur d'être por- « tés vers la religion par les degrés insensibles d'une « pieuse et vertueuse éducation. » Cette phrase est absolument dépourvue d'harmonie, elle a même quelque chose de raide et de désagréable qui vient surtout de ce qu'on n'y trouve à la rigueur qu'une seule pause qui tombe entre les deux membres dans lesquels elle

se divise, et qui sont l'un et l'autre d'une telle longueur, qu'il faut un grand effort de respiration pour les prononcer.

Voyez maintenant comme cette phrase de sir William Temple marche avec aisance, et comme un intervalle gracieux y sépare chaque pause. Il parle ironiquement de l'homme. « Mais, Dieu soit loué, son orgueil sur-
« passe son ignorance, et ce qui lui manque de lu-
« mières, il y supplée par sa suffisance. Lorsque sa
« vue s'est portée autour de lui aussi loin qu'elle peut
« s'étendre, il conclut qu'il ne reste rien à voir au-delà ;
« lorsqu'il est à l'extrémité de sa sonde, il a touché le
« fond de l'Océan ; personne ne lancera plus loin ou
« plus juste que lui le trait qu'il a lancé de son mieux ;
« sa raison est l'exacte mesure de la vérité, et rien de
« ce qui est possible dans la nature n'échappe à sa
« connaissance. » Ici du moins tout se prononce aisément, tout s'entend avec plaisir, et c'est cette espèce de mesure facile, c'est cette division régulière et proportionnée des membres d'une phrase, qui répandent tant d'agrément sur le style de William Temple. Il ne doit cependant pas nous échapper qu'une phrase où ces pauses et ces intervalles seraient d'une régularité trop sensible, aurait un air d'affectation qu'il faut soigneusement éviter.

La seconde chose dont j'ai dit que dépendait principalement l'harmonie d'une phrase est le nombre ou la cadence de l'ensemble de la phrase, c'est-à-dire de la phrase entière. C'est à quoi l'oreille est le plus sensible, et c'est aussi ce qui réclame de notre part la plus grande attention. Quintilien dit : « Non igitur durum sit, ne-

« que abruptum quo animi velut respirant ac reficiuntur. « Hæc est sedes orationis; hoc auditor expectat; hic « laus omnis declamat. » La seule règle importante qu'il soit possible de donner à ce sujet, c'est que, lorsque nous voulons prêter à notre style de la noblesse et de l'élévation, il faut que le son aille en croissant jusqu'à la fin de la phrase; ce sont les membres les plus étendus et les mots les plus sonores qui doivent la terminer. J'en donnerai pour exemple cette période de M. Addison : « Elle (la vue) remplit l'esprit d'idées infiniment va- « riées, franchit l'intervalle qui nous sépare des objets, « et exerce son action pendant un long espace de temps « sans être fatiguée, sans être jamais rassasiée des « jouissances qu'elle éprouve. » Quel lecteur ne sent pas combien est parfaite cette division des membres et des repos, avec quel art cette phrase est arrondie, et comme les mots qui la terminent sont toujours de plus en plus harmonieux?

Dans une phrase, il en est de la mélodie comme du sens; lorsqu'elle s'affaiblit vers la fin, elle produit le plus mauvais effet. C'est pour cette raison que les particules, les pronoms, et tous les autres petits mots nuisent autant à l'harmonie qu'à la force de l'expression, lorsqu'ils terminent une période. Il est plus que probable que le son et le sens exercent l'un sur l'autre une influence réciproque. Ce qui choque l'oreille n'a plus la même énergie; et, par un effet semblable, ce qui révolte le sens ne saurait flatter l'oreille. Il semble, en général, que, pour qu'une phrase se termine d'une manière harmonieuse, il faille que la dernière ou l'avant-dernière syllabe soit longue. Les mots qui se composent

principalement de syllabes brèves, comme *contrary*, contraire, *particular*, particulier, *retrospect*, réfléchir, ne terminent jamais bien une phrase, à moins que des syllabes longues placées auparavant n'en rendent les sons plus agréables à l'oreille.

Toutefois il est important d'observer que des phrases dans lesquelles le son irait toujours croissant jusqu'à la fin, ou qui se termineraient toujours par des syllabes longues, donneraient au discours un air d'emphase qu'il faut éviter. L'oreille sans cesse frappée de la même mélodie s'en fatiguerait bientôt. Si nous voulons fixer l'attention du lecteur ou de l'auditeur, et conserver à notre style sa force et sa vivacité, nous devons chercher à varier nos mesures. Ce précepte s'applique à la distribution des membres d'une période aussi bien qu'à la cadence de la période tout entière. Deux phrases coupées par des intervalles égaux ne doivent jamais se trouver à la suite l'une de l'autre ; pour que le style soit à la fois vif et brillant, il faut que les longues phrases soient entremêlées avec des phrases qui le sont moins. Des dissonnances, même placées à propos, des sons brusques, des mesures coupées produisent quelquefois un très-bon effet. La monotonie est un grand défaut, dans lequel sont toujours prêts à tomber les écrivains qui emploient des constructions harmonieuses. Il vaudrait certainement mieux n'avoir ni ton ni mesure que d'avoir toujours les mêmes. Celui qui n'est doué que d'une oreille médiocre pourra trouver une mesure agréable, mais elle reviendra dans chacune de ses phrases, et finira par engendrer promptement le dégoût. Pour varier les tons, il faut un organe juste

et très-exercé, et les auteurs qui savent y réussir sont extrêmement rares.

Quoique l'harmonie dans une phrase ne soit point une chose à négliger, cependant il n'en faut pas faire l'objet d'un soin trop attentif. On n'aime pas tout ce qui sent l'affectation, et le désir de paraître harmonieux entraîne trop souvent un auteur jusqu'à sacrifier à l'effet des sons la clarté, la précision, et même la force des pensées. Tous les mots insignifians qui ne servent qu'à arrondir une période, tous ces mots que Cicéron appelle *complementa numerorum*, sont autant de taches dans un écrivain. Ces frivoles et puérils ornemens font perdre à une phrase plus de force qu'ils ne lui donnent d'harmonie. Le sens a tout aussi bien que le son une harmonie qui lui est propre; et lorsque, dans une phrase, le sens est exprimé avec clarté, avec force et avec noblesse, il est bien rare que les mots soient désagréables à entendre. Il ne faut que la plus légère attention pour rendre une telle phrase mélodieuse; trop d'application ne servirait qu'à la rendre languissante et énervée. Après avoir mis la plus grande importance à prescrire des règles sur la mesure de la prose, Quintilien, avec son bon sens ordinaire, finit ainsi : « In uni-
« versum, si sit necesse, duram potius atque asperam
« compositionem malim esse, quam effeminatam ac
« enervem, qualis apud multos. Ideoque, vincta quæ-
« dam de industria sunt solvenda, ne laborata videan-
« tur, neque ullum idoneum aut aptum verbum præ-
« termittamus, gratia lenitatis. » (Lib. IX, c. 4.)

Cicéron, comme déjà je l'ai fait observer, est un des plus beaux modèles de style harmonieux. On voit cepen-

dant qu'il y attachait trop d'importance, et que, chez lui, le nombre nuit quelquefois à l'énergie. Cette finale si connue *esse videatur*, qui revient onze fois dans son discours *pro lege Maniliâ*, l'exposa à la critique de ses contemporains. Cependant il faut dire, à l'avantage de ce grand orateur, que son style est remarquable par la réunion de l'aisance et de l'harmonie, ce qui, dans tous les cas, est une grande beauté; et si la construction musicale de ses phrases paraît étudiée, il semble au moins que cette étude lui coûtait fort peu de peine.

Parmi nos classiques anglais, il en est peu qui se soient distingués par l'harmonie de leur style. On trouve des phrases admirables dans quelques-uns des ouvrages en prose de Milton; mais les écrivains de son siècle jouissaient d'une liberté d'inversion qui aujourd'hui ne serait pas compatible avec la pureté du style; et, quoique cette liberté rendît leurs périodes plus pompeuses et plus sonores, cependant elles se rapprochaient beaucoup trop de l'ordre et de la construction du latin. Shaftsbury est sans contredit le plus harmonieux de nos auteurs modernes; son oreille très-délicate lui permettait d'étudier avec succès les nombres de ses phrases; il savait mettre dans ses périodes une heureuse variété, et surtout il avait l'art d'éviter la monotonie, l'écueil de tous les écrivains qui s'efforcent d'être mélodieux. Le style de M. Addison est aussi très-harmonieux; il est plus facile et plus doux, mais il est moins varié que celui de lord Shaftsbury; celui de sir William Temple est coulant et agréable, l'archevêque Tillotson est trop souvent faible et négligé, l'évêque

Atterbury est plus brillant ; quant à Dean Swift, il ne faisait aucun cas de la construction musicale.

Jusqu'ici je ne me suis occupé que de la beauté du son pris isolément, ou de la modulation en général ; il me reste encore à parler d'un genre de beauté bien supérieur, je veux dire du son adapté au sens. Le premier n'est qu'un accompagnement fait pour plaire à l'oreille, l'autre suppose à la musique une expression particulière. Le son, considéré sous ce dernier point de vue, a deux degrés bien marqués ; dans le premier, sa marche s'adapte au genre de style employé par l'écrivain ; dans le second, il prend une espèce de ressemblance avec l'objet qu'il sert à exprimer ou à décrire.

Je dis donc, premièrement, que la marche ou le mouvement du son peut s'adapter au genre de style employé par l'écrivain. Les sons, à quelques égards, correspondent avec nos idées, et cette corrélation est en partie naturelle et en partie l'effet d'associations que l'art a établies. Voilà pourquoi une série de sons soutenus, quels qu'ils puissent être, imprime à notre style une certaine expression, et lui donne un certain caractère. Des phrases dans lesquelles on imite le mouvement et l'abondance de Cicéron, produisent des impressions analogues à celles qui font naître des objets grands, magnifiques et imposans, parce qu'elles sont sur le ton qu'inspirent naturellement de tels sentimens ; mais elles exprimeraient mal des passions violentes, des raisonnemens pressés, ou une conversation familière, qui exigent des mesures plus vives, plus faciles, et quelquefois plus brusques. Enfler ou baisser le ton des phrases, suivant que le sujet l'exige, doit être de la

part de l'orateur l'objet d'une étude attentive. Ainsi, en supposant que des sons uniformes ne fatiguassent point par leur monotonie, ils ne pourraient toujours pas être employés dans tous les genres de composition, ni même dans tous les endroits d'une même composition. Il serait aussi absurde d'écrire du même style et sur le même ton un éloge et une accusation, que de mettre une chanson d'amour sur l'air d'une marche guerrière.

Remarquez comme cette phrase de Cicéron est bien disposée pour peindre la tranquillité et le bonheur d'une position heureuse : « Et si homini nihil est magis « optandum quàm prospera, æquabilis perpetuaque « fortuna, secundo vitæ sine ullâ offensione cursu ; ta- « men si mihi tranquilla et placata omnia fuissent, in- « credibili quâdam et penè divinâ, quâ nunc vestro « beneficio fruor, lætitiæ voluptate caruissem. » On ne peut trouver rien de plus parfait en ce genre ; cela peint à l'oreille, s'il est possible de parler ainsi. Mais il eût été risible que Cicéron employât une phrase semblable dans ses Philippiques ou dans ses Catilinaires. Il faut donc que nous soyons bien pénétrés du ton qui convient à notre sujet, c'est-à-dire du ton que prennent naturellement les sentimens que nous avons à exprimer, et que nos phrases soient en conséquence douces et agréables, vives et rapides, pompeuses et magnifiques, coupées et brusques. Tel est le principe qui doit nous diriger dans la composition, ou, pour me servir d'un terme de musique, qui doit nous donner la clef ou le ton sur lequel doit se moduler notre harmonie ; ce ton varie comme nos affections, mais il doit varier aussi pour flatter l'oreille.

Je dois faire observer que nos traducteurs de la Bible ont, dans beaucoup de passages, adapté très-heureusement la cadence de leur phrase au sujet. Une matière grave, solennelle et majestueuse, exige l'emploi de mots composés principalement de syllabes longues, et exige surtout que ces mots terminent les périodes. C'est par cette espèce de mélodie que les premiers versets sont particulièrement remarquables : « In principio creavit « Deus cœlum et terram. Terra autem erat inanis et « vacua, et tenebræ erant super faciem abyssi : et spi- « ritus Dei ferebatur super aquas. » On trouve, et surtout dans les psaumes, une foule d'autres passages qu'on pourrait citer pour des modèles de construction noble et harmonieuse. Tel est le ton que doit prendre toute composition qui s'élève beaucoup au-dessus de la prose ordinaire, comme les inscriptions pour les monumens, et les panégyriques.

Outre que le son, par sa marche ou son mouvement, peut s'adapter au genre de style employé par l'écrivain, on peut encore lui faire prendre une espèce de ressemblance avec l'objet qu'il exprime. On n'y réussit qu'assez faiblement dans les compositions en prose, et c'est là qu'on s'attend le moins à rencontrer ce genre de succès; mais c'est en poésie qu'on le recherche, c'est en poésie que le son est surtout un objet important. Les inversions et les licences que ce genre de composition autorise nous font une loi d'y donner tous nos soins. La versification, d'ailleurs, favorise à cet égard, ainsi que ce *cantus obscurior*, auquel nous nous laissons naturellement aller en lisant les poètes. Ceci demande un peu plus de développement.

Les sons, dans les mots, peuvent être employés principalement pour représenter trois classes d'objets : d'abord les sons pris abstractivement, ensuite les mouvemens, enfin les émotions ou les affections de l'âme.

1° Je dis qu'un choix convenable de mots peut produire un son ou une série de sons qui aient quelque analogie avec ceux qu'on veut exprimer, comme le bruit des ondes, le mugissement des vents, le murmure des ruisseaux. C'est l'exemple le plus simple de ce genre de beauté, et en effet le moyen d'imitation nous est ici fourni par la nature. Des sons représentent d'autres sons, et il est facile de former une liaison entre des idées que nous devons au même organe. Un poète n'a pas beaucoup de peine à ne se servir que de mots composés de voyelles douces, faciles et coulantes, pour exprimer les sons les plus doux et les plus agréables; ou à réunir des syllabes dures et difficiles à prononcer, lorsqu'il veut peindre les sons les plus durs. Alors le génie de la langue vient presque toujours à son secours; car dans presque tous les idiomes, les noms que portent les sons ont avec les sons même une analogie frappante. C'est ainsi que chez nous ont dit : le *mugissement* des vents, le *bourdonnement* ou le *bruissement* des insectes, le *sifflement* des serpens, le *craquement* d'une pièce de bois; on pourrait citer une foule d'autres exemples de mots qui semblent avoir été calqués sur le son qu'ils représentent. Je vais rapporter deux exemples d'une beauté remarquable : tous deux sont extraits du Paradis perdu de Milton; dans l'un il décrit le bruit des portes de l'enfer, et dans

l'autre le bruit des portes du ciel. Le contraste entre les deux descriptions montre tout l'art du poète.

On a sudden, open fly,
With impetuous recoil, and jarring sound,
Th' infernal doors; an their hinges grate
Harsh thunder....

Liv. II, v. 879.

Remarquez maintenant la douceur de ces autres vers :

Heaven open'd wide
Her ever during gates, harmonious sound
On golden hinges moving (1).

On a souvent admiré ce beau passage de la Jérusalem délivrée, à cause du rapport de l'harmonie au sujet :

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba :
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba.
Nè si stridendo mai dalle superne
Regioni del cielo il folgor piomba,
Nè si scossa giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra.

Cant. IV, stanz. 3.

---

(1) Notre poète, dans son imitation, a au moins égalé l'harmonie de Milton, si même il ne l'a pas surpassée :

Soudain, des deux côtés, sous cette main puissante,
Recule avec effroi la porte obéissante;
Loin d'elle comme un trait, ses battans ont volé,
Et sur leurs vastes gonds, en grondant, ont roulé.

Voici l'autre passage, il est un peu plus faible :

Des cieux, sur leurs gonds d'or, s'ouvrent les vastes portes,
Et rendent en s'ouvrant des sons harmonieux;
Les célestes concerts sont moins mélodieux.

(*Note du Trad.*)

2° La seconde classe d'objets que l'on cherche souvent à imiter par les sons comprend les mouvemens, en tant qu'ils sont rapides ou lents, violens ou doux, égaux ou inégaux, faciles ou pénibles. Quoiqu'il n'y ait aucun rapport naturel entre le son et le mouvement, notre imagination cependant leur en prête un très-intime, ainsi que le prouve la liaison qui existe entre la musique et la danse. Les poètes peuvent donc nous donner une idée très-juste des mouvemens qu'ils veulent décrire, en employant des sons qui, dans notre imagination, correspondent avec ces mouvemens. Les syllabes longues expriment les mouvemens lents; nous en avons un exemple dans ce vers de Virgile :

Olli inter sese magnâ vi brachia tollunt.

Des syllabes brèves, en se succédant, présentent à l'esprit l'idée de mouvemens rapides, comme dans ce vers du même poète :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Homère et Virgile sont de grands maîtres en ce genre de beauté, et leurs ouvrages en offrent à chaque instant des exemples dont la plupart sont si bien connus et ont été cités si souvent, qu'il est inutile de les reproduire ici. Je rapporterai seulement un passage anglais où l'harmonie imitative me semble fort heureuse. C'est la description d'un calme soudain en pleine mer, dans le poème intitulé *the Fleece,* la Toison :

With easy course
The vessels glide; unless their speed be stopp'd
By dead calms, that often lie on these smooth seas
When ev'ry zephyr sleeps; then the shrouds drop;

The downy feather on the cordage hung
Moves not; the flat seat shines like yellow gold
Fus'd in the fire, or like the marble floor
Of some old temple wide....

3° J'ai dit que les sons pouvaient encore imiter une troisième classe d'objets : les émotions, ou les affections de l'âme. Le son, au premier coup d'œil, semble n'avoir avec elles aucune espèce d'analogie, mais le contraire est assez prouvé par ce pouvoir de la musique d'éteindre ou de réveiller certaines passions, et de faire naître telles idées plutôt que telles autres, suivant le ton ou le mouvement qu'elle sait prendre. Il est vrai que, logiquement parlant, on ne peut pas dire qu'il y ait à cet égard une ressemblance entre le son et le sens, attendu qu'il n'existe naturellement aucune ressemblance entre des syllabes longues ou brèves, et nos pensées ou nos affections. Mais si des syllabes se trouvent arrangées de manière à ce que leur son uniquement nous rappelle certaines idées, et non pas certaines autres, et dispose notre âme à recevoir telle impression que le poète a voulu lui communiquer, on peut dire que cet arrangement ressemble au sens, ou lui correspond. Je sais que dans maints endroits où l'on rencontre ce genre de beauté, produit par le rapport de l'harmonie aux idées, le travail de l'imagination y a la plus grande part, et que suivant qu'un lecteur est affecté par un passage, il trouve entre les sons et le sens une ressemblance qui échappe à d'autres lecteurs; il se crée une espèce de mélodie conforme à sa disposition morale, et lui-même est l'auteur de la musique qui frappe ses oreilles. Néanmoins il est incontestable que cette imi-

tation ne soit souvent bien réelle, et que la poésie ne puisse trouver un grand nombre d'expressions imitatives. Dans notre langue, on en peut citer comme un bel exemple l'ode de Dryden sur la fête de sainte Cécile. Un poète qui décrit le plaisir, la joie, ou des objets agréables, puisera, sans étude et sans réflexion, dans le sentiment même de son sujet, des expressions douces et faciles :

Namque ipsa decoram
Cæsariem nato genitrix, lumenque juventæ
Purpureum, et lætos oculis afflarat honores (1).
Æneid. lib. I.

Ou :

Devenere loco lætos et amœna vireta,
Fortunatorum nemorum, sedesque beatas;
Largior hic campos æther, et lumine vestit
Purpureo, solemque suum, sua sidera notant (2).
Æneid. lib. VI.

---

(1) Vénus même à son fils prodigua la beauté,
Versa sur tous ses traits ce charme heureux qui touche.
Elle-même, en secret, d'un souffle de sa bouche
Fait luire sur son front, rayonner dans ses yeux,
Ce doux éclat qui fait la jeunesse des dieux;
En boucles fait tomber sa belle chevelure,
Et pour lui de ses dons épuise sa ceinture.
DELILLE.

(2) Des vergers odorans l'ombre voluptueuse,
Les prés délicieux et les bocages frais,
Tout dit : voici les lieux de l'éternelle paix !
Ces beaux lieux ont leur ciel, leur soleil, leurs étoiles;
Là, de plus belles nuits éclaircissent leurs voiles;
Là, pour favoriser ces douces régions,
Vous diriez que le ciel a choisi ses rayons.
DELILLE.

Les sensations vives et rapides exigent une cadence plus animée :

> Juvenum manus emicat ardens,
> Littus in hesperium (1).
>
> *Æneid.* lib. VIII.

Les sujets mélancoliques et sombres s'expriment par des mots lents et des mesures lentes :

> Et caligantem nigrâ formidine lucum (2).

Pour peu que l'on soit versé dans l'étude des poètes anciens et modernes, on trouvera une multitude d'exemples à ajouter à ceux que j'ai cités.

Ici se termine ce que j'avais à dire sur la construction des phrases, que j'ai examinée successivement sous les rapports que j'avais indiqués, savoir : la clarté, l'unité, la force et l'harmonie.

LECTURE XIV.

DE L'ORIGINE ET DE LA NATURE DU LANGAGE FIGURÉ.

Nous venons de nous occuper de ce qui a rapport à la construction des phrases ; nous allons actuellement passer à l'examen des autres règles du style. J'ai divisé

(1) Soudain, avec transport, mille jeunes Troyens
Touchent d'un saut léger aux bords ausoniens.
DELILLE.

(2) Et perçant ces forêts où règne un morne effroi.
DELILLE.

les qualités du style en deux principales, la clarté et l'ornement. J'ai considéré la clarté dans les mots seulement, et ensuite dans les phrases; j'ai aussi traité de l'ornement que donne au style une construction gracieuse, exacte ou mélodieuse. Une autre source d'ornement de la plus grande importance, c'est le langage figuré, ou ce qu'on appelle les figures; elles vont être l'objet d'une dissertation de quelque étendue.

Nous devons d'abord nous demander ce que l'on entend par les figures du discours (1).

Dans le langage, le mot *figure* est généralement opposé à celui de *simplicité*. L'idée que l'on veut exprimer en style figuré n'est pas énoncée seulement; elle est encore énoncée d'une manière toute particulière, et avec certaines circonstances, au moyen desquelles on espère produire une impression plus frappante et plus vive. Que je dise, par exemple, qu'*un homme de bien trouve des consolations au milieu de l'adversité*, j'exprime ma pensée de la manière la plus simple possible. Mais si je dis, *pour l'homme droit la lumière luit dans les ténèbres*, c'est la même pensée

(1) Tous ceux qui ont traité de la rhétorique ou de la composition ont beaucoup insisté sur les figures du discours. Je ne finirais pas si j'entreprenais de citer ces écrivains. Celui qui a le mieux écrit sur les fondemens du langage figuré, et dans lequel on trouve une plus véritable instruction, est M. Dumarsais, dont l'ouvrage est intitulé, *Traité des Tropes pour servir d'introduction à la Rhétorique et à la Logique*. On peut encore consulter avec avantage *les Élémens de critique*, dans lesquels on trouve sur chaque espèce de figures des observations judicieuses, éclaircies par un grand nombre d'exemples.

rendue en style figuré, mais ce sont de nouvelles circonstances; *la lumière* est mise à la place des *consolations*, et le mot *ténèbres* est destiné à nous rappeler l'idée de *l'adversité*. Voici encore une proposition bien simple : *Il est impossible, quelque recherche que nous puissions faire, de connaître parfaitement la nature divine*. Mais en disant : *Les recherches te conduiront-elles à la connaissance de Dieu? peux-tu dévoiler le Tout-Puissant? c'est la hauteur du ciel, prétends-tu l'atteindre? c'est la profondeur des abîmes, oseras-tu la pénétrer?* j'ai introduit une figure dans le style; je n'ai pas rendu la proposition seulement, j'ai encore voulu qu'elle produisît un sentiment d'admiration et d'étonnement.

Quoique le style figuré s'écarte de la forme la plus simple du discours, il n'en faut cependant pas conclure qu'il ait quelque chose d'extraordinaire ou de surnaturel; bien loin de là, nous l'employons dans maintes occasions comme la manière la plus commune et la plus naturelle d'exprimer nos idées. Il est impossible de composer un discours, en quelque genre que ce soit, sans l'employer; et même il n'y a pas une phrase de quelque étendue dans laquelle on ne trouve une expression figurée. Plus tard j'en indiquerai la raison. Le fait seul prouve à chaque instant que les figures font partie du langage que la nature inspire à tous les hommes; ce n'est point dans les écoles qu'elles ont été inventées, ce n'est pas à l'étude qu'il faut attribuer leur origine; bien au contraire, car les hommes les plus illettrés les emploient comme les plus érudits. Les gens du peuple, lorsque leur imagination est exaltée, ou

que la violence de leurs passions les irrite les uns contre les autres, se servent d'un torrent de figures non moins énergiques que celles du déclamateur le plus habile.

Cependant quel motif a pu fixer l'attention des critiques et des rhéteurs sur ces formes du discours? C'est qu'ils ont remarqué que c'était à elles, en majeure partie, que le langage empruntait sa force et sa beauté, et qu'elles avaient quelques marques particulières, quelques caractères distinctifs au moyen desquels on pouvait les ranger en différentes classes, sous diverses dénominations; et c'est à cela peut-être que ces formes doivent leur nom de figures. De même que la figure ou la forme d'un corps le distingue d'un autre corps, de même aussi les figures du langage ont chacune une structure particulière qui les distingue les unes des autres, et les distingue encore de la simple expression. La simple expression ne transmet que notre idée, les figures ajoutent à cette idée une espèce de vêtement, vêtement qui la rend plus sensible et la pare tout à la fois; aussi cette manière de s'exprimer commença-t-elle à devenir l'objet d'une étude sérieuse, dès qu'on apprécia toute l'étendue de l'influence du langage.

On peut définir les figures en général, un langage inspiré par l'imagination ou la passion. Les détails dans lesquels j'aurai occasion d'entrer prouveront toute la justesse de cette définition. Les rhéteurs les divisent en deux grandes classes, les figures de mots et les figures de pensées. Les premières s'appellent ordinairement tropes; ce sont des figures par lesquelles un mot est détourné de sa propre signification pour en prendre une autre; de manière que si vous changez le mot, la

figure n'existe plus. Ainsi, dans l'exemple que je citais tout à l'heure : *pour l'homme droit la lumière luit dans les ténèbres,* le trope est dans les mots *lumière, ténèbres,* qui ne sont pas pris ici dans leur sens littéral, et que l'on a substitués à *consolation* et *adversité,* à cause d'un rapport de ressemblance ou d'analogie que nous leur supposons avec ces conditions de la vie humaine. L'autre espèce de figures, appelée figures de pensées, suppose que les mots sont pris dans leur véritable sens, et que le tour n'est que dans la pensée. C'est ainsi que, dans les exclamations, les interrogations, les apostrophes et les comparaisons, si vous changez les mots primitivement employés, si vous les faites passer d'une langue dans une autre, la figure de pensée subsistera toujours. Cette distinction néanmoins n'est pas d'une grande utilité dans la pratique, et même elle n'est pas toujours claire. Qu'importe, en effet, que nous donnions à certaines manières de s'exprimer le nom de trope ou de figure, pourvu que nous ne perdions pas de vue que le langage figuré prend la couleur de l'imagination, de l'affection ou de la passion de celui qui parle ? Peut-être eût-on mieux fait de les diviser en figures d'imagination et en figures de passions. Mais, sans nous arrêter à toutes ces distinctions arbitraires, il sera plus utile de rechercher quelle est l'origine et la nature des figures. Néanmoins, avant d'entamer ce sujet, je crois devoir placer ici deux observations générales.

La première est relative à l'utilité des règles qui concernent le langage figuré. Je pense qu'il est possible de bien écrire et de bien parler, sans connaître le nom

d'aucune des figures du discours, sans avoir jamais étudié aucune des règles qui en indiquent l'emploi. C'est la nature, comme je l'ai observé plus haut, qui nous dicte l'usage des figures; et, de même que, dans Molière, M. Jourdain avait parlé en prose pendant quarante ans sans savoir ce que c'était que la prose, de même beaucoup de personnes se servent fort à propos d'expressions métaphoriques sans se douter de ce que c'est que métaphore. Cependant il ne s'ensuit pas que les règles ne soient d'aucune utilité. Toutes les sciences ont pour base les observations que fait naître la pratique; la pratique a toujours précédé les règles et les systèmes; mais les règles et les systèmes sont ensuite venus à son secours, et l'ont guidée vers la perfection. On rencontre tous les jours des personnes qui chantent agréablement sans connaître une note de la gamme; cependant on a senti la nécessité de former une échelle de toutes les notes et de faire un art de la musique. Assurément, les propriétés ou les beautés du langage sont autant susceptibles de perfectionnement que l'oreille et la voix; et connaître les principes de ces beautés, apprécier les motifs qui rendent une figure ou une manière de s'exprimer préférable à une autre, ne peuvent que nous aider et nous diriger dans notre choix.

La seconde observation que j'ai annoncée est que, si cette partie de l'art du style mérite notre attention, si l'on peut en faire l'objet d'une science ou d'un corps de préceptes, si c'est d'elle que dépend la beauté d'un ouvrage, nous devons cependant nous garder de croire qu'elle en dépende uniquement, ou même que ce soit

aux figures qu'on doive principalement l'attribuer. La place importante que les tropes et les figures ont occupée dans les traités de rhétorique, le soin admirable que l'on a mis à leur donner autant de noms qu'il y en a de variétés diverses, et à les diviser en différentes classes, ont porté quelques personnes à croire que leurs ouvrages auraient tous les genres de beauté si ces ornemens y étaient répandus avec la plus grande profusion. Elles n'ont réussi qu'à rendre leur style guindé et plein d'affectation. Il n'y a de vrai mérite dans les figures qu'autant qu'elles expriment des sentimens ou des passions : elles ne sont qu'un vêtement, c'est la pensée qui est le corps ou la substance. Aucune figure ne jettera de l'intérêt sur une composition froide ou frivole ; au lieu que, lorsqu'une pensée est sublime ou touchante, elle peut suffire seule, et se passer d'ornemens étrangers. Aussi, chez les meilleurs auteurs, les passages les plus touchans, ceux qui ont fait l'admiration de tous les siècles, sont écrits de la manière la plus simple. Cette pensée de Virgile, par exemple, n'a besoin des secours d'aucune figure pour toucher notre cœur ; il peint le sentiment douloureux d'un Grec qui, loin de sa patrie, succombe au milieu des combats :

> Sternitur, infelix, alieno vulnere, cœlumque
> Aspicit, et dulces moriens reminiscitur Argos (1).
>
> *Æneid.* lib. x, v. 781.

---

(1) Now falling, by another's wound, his eyes
He casts to heaven, on Argos thinks, and dies.

Dans cette traduction du poète anglais la plupart des beau-

Un seul trait semblable, qui paraît sorti des pinceaux de la nature, vaut plus que mille expressions figurées. C'est ainsi que le style si simple de l'Écriture exprime mieux les idées les plus nobles et les plus grandes, que s'il était rempli de métaphores pompeuses : *Quoniam ipse dixit, et facta sunt; ipse mandavit, et creata sunt.* (Ps. 32, ℣. 9.) *Dixitque Deus : fiat lux, et facta est lux.* (Gen. cap. 1, ℣. 3.) Il est certain que ce qui est véritablement pathétique et sublime ne dépend en aucune manière des figures, ou plutôt même les exclut. Ces ornemens ne conviennent bien que dans

---

tés de l'original ont disparu : *on Argos thinks and dies*, n'approche pas de *dulces moriens reminiscitur Argos*. Delille a été plus heureux :

> Il tombe atteint d'un trait qui ne le cherchait pas,
> Regarde encor le ciel, et, loin de sa patrie,
> Songe à sa chère Argos, soupire, et rend la vie.

Il faut observer que dans ces vers tendres et pathétiques, qui ont concilié tant d'admirateurs à Virgile, ce poète admirable s'exprime avec la plus grande simplicité :

> Te, dulcis conjux, te solo in littore secum,
> Te veniente die, te decedente canebat.

> Tendre épouse, c'est toi qu'appelait son amour,
> Toi qu'il pleurait la nuit, toi qu'il pleurait le jour.
> DELILLE.

Et cette touchante pierre d'Évandre au moment où son fils le quitte pour aller combattre Énée :

> At vos, ô superi! et divûm tu maxime rector
> Jupiter, Arcadii quæso miserescite regis,
> Et patrias audite preces. Si numina vestra
> Incolumem Pallanta mihi si fata reservant,
> Si visurus eum vivo, et venturus in unum

l'expression de pensées peu élevées, ou de passions peu violentes, et ils n'embellissent le discours que lorsque des pensées solides et des sentimens naturels en forment la base; lorsqu'ils sont mis à leur vraie place, et qu'on les trouve dans le sujet même.

J'ai cru devoir faire ces deux observations avant d'en venir à des recherches sur l'origine et la nature des figures; je m'occuperai principalement des figures de mots que renferme cette classe nombreuse à laquelle les rhéteurs ont donné le nom de tropes.

A l'époque des premiers essais du langage, les hommes

Vitam oro; patiar quemvis durare laborem!
Sin aliquem infandum casum, fortuna, minaris,
Nunc, o nunc liceat crudelem abrumpere vitam!
Dum curæ ambiguæ, dum spes incerta futuri;
Dum te, chare puer! mea sera et sola voluptas!
Amplexu teneo; gravior ne nuncius aures
Vulneret.

O dieux! ô justes dieux! écoutez la prière
D'un malheureux vieillard et d'un malheureux père,
Si vous aimez Pallas, si vous devez un jour
Le rendre à mes regrets, le rendre à mon amour,
Si ce n'est pas en vain que ce cœur vous implore,
Si je vis pour le voir, pour l'embrasser encore,
Ah! prolongez mes jours; il n'est point de tourment
Qui ne cède à l'espoir de cet embrassement.
Mais, si du coup fatal vous menacez sa vie,
O dieux! qu'avant ce temps la mienne soit ravie,
Avant qu'un deuil affreux vienne en troubler la fin,
Tandis qu'ô mon fils! seul bienfait du destin,
Dernière volupté des derniers jours d'Évandre,
Je puis te voir encore, je puis encor t'entendre,
Te serrer sur mon cœur, te presser sur mon sein!
Quand l'obscur avenir est encore incertain,
Attendrai-je en tremblant qu'un avis funéraire
Vienne du coup fatal assassiner ton père!

DELILLE.

durent commencer par donner des noms aux objets divers qu'ils voyaient, et à ceux que leur mémoire leur rappelait. Cette nomenclature fut d'abord très-bornée; mais elle s'augmenta à mesure que les idées des hommes se multiplièrent, ou qu'ils connurent un plus grand nombre d'objets. Enfin, aucune langue ne put exprimer tant d'idées et d'objets divers, aucune ne put être assez abondante pour qu'un mot exprimât toujours une chose. On chercha naturellement à abréger un travail qui ne tendait qu'à multiplier les expressions à l'infini; et, pour ne pas surcharger la mémoire, on convint d'appliquer à une autre idée ou à un autre objet un mot qui déjà représentait une idée ou un objet, pourvu que l'imagination ou la nature eût mis entre eux quelque rapport d'analogie. La préposition *in*, dans, par exemple, fut d'abord imaginée pour désigner une circonstance de lieu : *L'homme fut tué* dans *le bois*. On s'aperçut avec le temps qu'on n'avait pas de mot qui exprimât l'existence de l'homme en rapport avec certaines situations particulières de fortune ou d'esprit; on trouva qu'il y avait entre ces situations et les situations de lieu une espèce de ressemblance ou d'analogie, et l'on employa de même le mot *in* pour les exprimer; ainsi l'on a dit qu'un homme était *dans* l'état de santé, *dans* l'état de maladie, *dans* la prospérité, *dans* l'adversité, *dans* la joie, *dans* la douleur, *dans* le doute, *dans* le danger, *dans* la sécurité. Nous voyons comme la préposition *dans* est devenue un trope en passant de sa signification primitive à une signification qui en approche ou qui lui ressemble.

Toutes les langues ont une grande quantité de tropes

de cette espèce, que l'on n'a formés que parce que le mot propre manquait. Dans presque toutes, les opérations de l'esprit ou les affections de l'âme sont exprimées par des mots empruntés aux noms des objets sensibles, et l'on en conçoit aisément la raison. Ces noms des objets sensibles furent les premiers mots dans toutes les langues; on étendit successivement leur signification jusqu'aux conceptions de l'esprit dans lesquelles il y avait toujours quelque obscurité qui empêchait qu'il fût facile de leur assigner un nom bien distinct. Ainsi l'on empruntait le nom d'un objet sensible pour le donner à une pensée, lorsque l'imagination trouvait quelque analogie entre cette pensée et cet objet. Voilà pourquoi nous disons souvent, *a piercing judgment*, un esprit perçant; *a clear head*, une tête froide; *a soft or a hard heart*, une âme douce ou dure; *a rough or a smooth behaviour*, une vie uniforme ou agitée; on dit encore : un homme *inflamed by anger*, enflammé de colère; *warmed by love*, brûlant d'amour; *swelled with pride*, enflé d'orgueil; *melted into grief*, plongé dans la douleur; et ces mots sont presque les seuls que nous ayons pour exprimer ces idées.

Bien que l'on puisse rapporter l'invention des tropes à la pauvreté des langues ou au manque de mots propres, cependant ce n'est pas à cette cause seule, ce n'est pas même principalement à elle qu'il faut attribuer l'origine de ces figures de mots. Les tropes viennent presque tous de l'influence que l'imagination exerce sur le langage, et c'est pour cela qu'ils sont aussi multipliés. Je vais tâcher d'indiquer la marche de leurs progrès.

Un objet dont la présence produit une impression

sur notre esprit est toujours accompagné de certaines circonstances ou de certains rapports qui, en même temps, nous frappent aussi. Jamais il ne s'offre à notre vue *isolé*, comme disent les Français, c'est-à-dire, absolument indépendant ou séparé de tout autre objet; il a toujours quelque relation avec une chose quelconque; il la précède ou la suit; il en est l'effet ou la cause; il lui ressemble ou lui est opposé; quelques qualités particulières le distinguent, quelques circonstances l'accompagnent. C'est ainsi que chaque idée ou chaque objet amène à sa suite d'autres idées qui en sont comme les accessoires; souvent même ces accessoires frappent plus vivement l'imagination que l'idée principale, soit parce qu'ils sont plus agréables ou plus familiers, soit parce qu'ils rappellent à notre mémoire une grande quantité de faits intéressans; l'esprit est plus disposé à s'y arrêter; en sorte qu'au lieu de se servir du mot qui appartient proprement à l'objet principal, mot cependant bien connu, on emploie à sa place le nom d'une idée correspondante ou accessoire. Voilà comme le caprice plutôt que la nécessité a introduit dans les langues une multitude de tropes ou de figures de mots; et les hommes doués d'une imagination vive en créent encore tous les jours de nouveaux.

Ainsi, lorsque nous voulons indiquer l'époque à laquelle un état jouissait de sa plus grande gloire, il nous est facile d'employer les mots propres qui expriment notre idée; mais, comme cette situation d'un état se lie dans notre imagination avec l'époque à laquelle les arbres et les plantes fleurissent, nous nous arrêtons à cette idée accessoire, et nous disons : *le règne d'Au-*

guste fut l'époque la plus florissante de l'Empire Romain. — *Le chef d'une faction*, voilà une expression ordinaire ; mais, comme la tête est la partie principale du corps humain, et qu'elle est censée en diriger toutes les opérations, c'est en nous arrêtant à cette analogie que nous disons : *Catilina était la tête de son parti.* Le mot *voix* ne signifiait, dans l'origine, que l'émission ou l'articulation d'un son formé par les organes de la bouche ; mais, comme c'est au moyen de ce son que les hommes se communiquent mutuellement leurs pensées, le mot *voix* prit bientôt une foule d'acceptions diverses, dérivées toutes de sa signification première ; *donner notre voix à quelqu'un*, veut dire lui donner notre suffrage. Ensuite on alla plus loin ; ce mot signifia l'effet d'une volonté ou d'un jugement intérieur, bien que, littéralement parlant, cet effet ne s'exprimât point par la voix ni par aucun son ; c'est ainsi que nous disons : *écouter la voix de la conscience, la voix de la nature, la voix de Dieu.* Ces manières de s'exprimer ne viennent pas de la stérilité du langage ou du défaut de mot propre ; nous voulons seulement faire allusion au sens primitif du mot *voix*, afin de lier notre pensée à une circonstance que nous croyons propre à lui donner de la vivacité ou de la force.

Ces considérations sur l'introduction des tropes dans toutes les langues me semblent importantes et justes, et coïncident avec ce que Cicéron en dit succinctement dans son IIIe livre de l'Orateur : « Modus transferendi « verba latè patet ; quem necessitas primùm genuit, « coacta inopiâ et angustiis, post autem delectatio, ju- « cunditasque celebravit. Nam ut vestis, frigoris de-

« pellendi causâ reperta primò, post adhiberi cœpta « est ad ornatum, etiam corporis dignitatem ; sic verbi « translatio instituta est inopiæ causâ, frequentata de- « lectationis. »

Ce que je viens de dire confirme l'exactitude de l'observation que j'ai faite dans une des Lectures précédentes, que jamais les langues ne renferment un plus grand nombre d'expressions figurées qu'aux premiers temps de leur formation. Les deux causes auxquelles j'ai attribué l'origine des figures concourent à produire cet effet à l'époque où les sociétés sortent de la barbarie. Les langues alors sont fort pauvres ; la série des mots appliqués aux choses est peu nombreuse, et en même temps l'imagination exerce une grande influence sur les conceptions de l'homme, et sur ses moyens d'expression ; en sorte qu'autant par nécessité que par choix, les tropes se multiplient sans cesse. Tous les objets nouveaux surprennent, épouvantent, ou produisent sur l'esprit une impression très-vive ; les hommes sont bien plus soumis à l'empire des passions qu'à celui de la raison, et leur langage se colore des nuances de leur caractère. L'expérience nous montre que tel était effectivement le génie des langues que parlaient les Indiens et les Américains, c'est-à-dire, hardi, pittoresque et métaphorique, plein d'allusions frappantes à des qualités qui tombent sous le sens, ou aux objets avec lesquels ces peuples, dans leur vie solitaire, se trouvaient le plus souvent en rapport. Lorsqu'un chef indien faisoit à sa tribu une harangue, il y prodiguait des métaphores plus hardies qu'il ne s'en trouve dans aucun des poèmes épiques publiés en Europe.

A mesure qu'une langue s'avance vers sa perfection, des objets plus nombreux reçoivent des noms, et les hommes qui la parlent s'efforcent de plus en plus d'être clairs et précis. Mais par les raisons que j'en ai données, les mots que l'on avait fait dériver de leur signification primitive, c'est-à-dire ceux que les rhéteurs appellent tropes, restent toujours fort multipliés; et il n'est pas une langue, en effet, dans laquelle il ne se trouve une multitude de mots qui n'exprimaient certains objets que parce qu'ils étaient pris dans un sens figuré, mais qui, par un long usage, n'ont plus été regardés comme des figures, et sont devenus de simples expressions littérales; tels sont les mots que j'ai cités plus haut; ces dénominations de qualités dans les objets sensibles ont été appliquées à des opérations ou à des qualités de l'esprit, et l'on a dit, un esprit *pénétrant*, une tête *froide*, un cœur *dur*, etc. Il en est d'autres qui sont restés dans une espèce d'état mixte, qui n'ont pas entièrement perdu leur sens figuré, mais qui cependant n'en ont pas assez retenu pour donner au style la teinte d'un langage figuré; telles sont ces phrases : *saisir la pensée de quelqu'un; entamer un sujet; suivre un raisonnement; élever une dispute*, et une foule d'autres dont notre langue est remplie. Les écrivains corrects, en se servant de ces sortes de locutions, ont égard au sens figuré ou à l'allusion sur lesquels elles sont fondées, et évitent avec soin de les employer dans des passages où elles paraîtraient déplacées. On peut dire d'un homme qu'il est *à l'abri sous la protection d'un puissant personnage*, mais on ne dirait pas qu'il est *à l'abri sous le masque de*

la dissimulation, parce qu'un masque cache et n'abrite point. Un objet, dans la description que l'on en a faite, est *revêtu de ses qualités;* mais il serait impropre de dire qu'il est *revêtu de circonstances*, parce que les circonstances environnent ou accompagnent, mais ne peuvent pas revêtir quelque chose. Ce sont des distinctions auxquelles il faut, en écrivant, apporter le plus grand soin.

Ce que je viens de dire a pour but de nous aider à dévoiler la nature du langage en général, et nous indiquer pourquoi les tropes ou les figures contribuent à la grâce et à la beauté du style.

Les figures, premièrement, enrichissent une langue et la rendent plus abondante; c'est par elles que les mots et les phrases se multiplient sans cesse pour exprimer des idées de toute espèce, pour faire sentir les différences les plus légères, pour marquer les nuances les plus délicates de nos pensées. Les mots propres n'atteindraient jamais à cette perfection s'ils ne pouvaient être pris dans un sens figuré.

En second lieu, les figures donnent au style de la dignité, tandis qu'au contraire l'usage trop constant de ces mots communs, auxquels l'oreille nous a depuis long-temps familiarisés, le dégrade. Lorsque nous traitons un sujet élevé, et que nous voulons mettre notre style à son niveau, nous resterions toujours bien au-dessous si les figures ne venaient pas à notre secours. Employées à propos, elles produisent sur la langue l'effet d'un costume riche et noble qui annonce le rang de celui qui le porte, lui attire le respect et lui donne un air de grandeur. Une semblable ressource est sou-

vent nécessaire à la prose ; mais la poésie ne peut s'en passer ; voilà pourquoi les figures composent le fond de la langue des poètes. Dire que le soleil se lève, c'est se servir d'une expression commune ; Thomson nous présente la même idée sous des traits magnifiques :

But yonder comes the powerful king of day
Rejoicing in the east.

« De ce côté s'avance le puissant roi du jour, l'orient « brille de joie. » Dire que les hommes sont également sujets à la mort, c'est ne présenter qu'une idée vulgaire ; mais comme sous le pinceau d'Horace cette idée s'agrandit et frappe l'imagination !

Pallida mors æquo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres (1).

Ou bien :

Omnes eodem cogimur ; omnium
Versatur urna, serius, ocius
Sors exitura, et nos in æternum
Exilium impositura cymbæ.

Troisièmement, les figures nous offrent le plaisir d'apercevoir distinctement deux objets d'un même coup d'œil ; l'idée principale, plus ses accessoires. Nous voyons une chose dans une autre, comme le dit Aristote, et c'est ce qui ne manque jamais de plaire à l'esprit ; car les comparaisons et les ressemblances ont un bien grand charme pour l'imagination, et les tropes ne

(1) Le pauvre en sa cabane, où le chaume le couvre,
Est sujet à ses lois,
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend pas les rois.
MALHERBE.

sont précisément fondés que sur des relations ou des analogies de cette espèce. Lorsque, par exemple, au lieu de *la jeunesse*, je dis, *le matin de la vie*, l'imagination s'occupe sur-le-champ des circonstances analogues qui existent entre les deux objets qui lui sont présentés à la fois; au même instant j'ai sous les yeux une des époques de la vie humaine et une des époques du jour, qui ont tant de rapports ensemble que l'imagination passe en se jouant de l'une à l'autre, et contemple en même temps deux objets semblables, qui se présentent à la fois sans embarras, sans confusion.

Quatrièmement, les figures ont encore un autre avantage d'une grande importance, celui de nous donner de l'objet principal une idée plus claire et plus vive que ne pourraient le faire les mots les plus simples qui n'exprimeraient aucun des accessoires de cette idée. Ce mérite, le plus grand qu'elles aient véritablement, a fait dire qu'elles embellissaient ou jetaient du jour sur le sujet auquel on les applique; et effectivement elles donnent à l'objet une forme pittoresque, elles rendent sensible en quelque sorte une pensée abstraite, elles l'environnent de circonstances propres à fixer l'esprit et à exciter l'admiration. Quelqu'un a dit : « Les personnes qui savent le mieux gagner les cœurs, « avec lesquelles on aime à passer quelques doux ins- « tans, à qui l'on confie ses chagrins ou ses craintes, « sont rarement celles qui possèdent des qualités bril- « lantes ou des vertus sublimes; les yeux aiment à se « fixer sur la tendre verdure des prés, un trop vif éclat « les fatigue. » Cette allusion heureuse à l'une des couleurs qui flatte le plus notre vue, rend la pensée de

l'auteur claire et frappante. Une figure bien choisie ajoute, en quelque sorte, à la conviction ; l'impression que l'esprit reçoit d'une vérité est plus vive, est plus profonde que n'eût pu la rendre une autre manière de s'exprimer. Nous en avons un exemple dans ce passage du docteur Young : « Lorsque nous nous plongeons « trop avant dans le plaisir, nous faisons soulever une « lie qui le rend impur ou funeste ; » ainsi que dans cette phrase : « Un cœur embrasé de violentes passions « exhale vers la tête des vapeurs enivrantes. » Une image qui présente de tels rapports entre une idée physique et une idée morale, donne de la force à la proposition que l'auteur avance, et rend la persuasion plus intime.

Enfin, si nous voulons faire naître des sentimens de bienveillance ou de haine, les figures nous offrent toujours le moyen d'augmenter l'émotion que nous cherchons à produire, en présentant à l'imagination des idées douces ou pénibles, grandes ou abjectes suivant la nature de l'impression que nous devons communiquer. Lorsque nous voulons agrandir ou embellir un objet, nous pouvons emprunter des images aux scènes les plus majestueuses ou les plus brillantes de la nature ; leur lustre, qui réfléchit sur cet objet, vivifie l'esprit du lecteur, et le dispose à partager avec nous le sentiment agréable que nous éprouvons. Cet effet des figures est heureusement saisi dans ces vers du docteur Akenside, où l'on en trouve une qui est véritablement sublime :

Then the inexpressive strain
Diffuses its enchantement, fancy dreams

Of sacred fountains and Elysian groves,
And vales of bliss. The intellectual power
Bends from his awful throne a wond'ring ear,
And smiles.

Plaisirs de l'Imagination, liv. I, v. 124.

« C'est alors que l'imagination enfante une multitude « d'idées enchanteresses; elle rêve aux fontaines sa- « crées, aux rians bocages des champs Élysiens, à ces « vallées, délicieux séjour du bonheur. L'entende- « ment, cette puissance merveilleuse, prête du haut « de son trône une oreille étonnée, et sourit. »

Ce que j'ai dit de l'usage et de l'effet des figures, nous porte naturellement à réfléchir sur la prodigieuse influence du langage, et l'on ne peut y arrêter un instant sa pensée sans être saisi d'admiration. Quel noble véhicule de toutes les conceptions de l'esprit humain! Comme il se colore des nuances les plus légères et les plus délicates! C'est un instrument doux et flexible, qui, dans une main adroite, se plie à toutes les formes. Non content de transmettre nos idées, il les peint aux yeux, il donne de la couleur et du relief aux pensées les plus abstraites. Ses figures sont des miroirs qui multiplient les objets et nous les présentent sous toutes leurs faces. Elles nous récréent en faisant passer devant nous une suite de tableaux ravissans, dans lesquels une heureuse combinaison d'ombres et de lumières produit l'effet le plus admirable. D'abord interprète grossier et imparfait des premiers besoins de l'homme, le langage est aujourd'hui l'instrument du luxe le plus délicat et le plus recherché.

Aucun auteur anglais n'a rendu plus sensibles ces

effets du langage figuré que M. Addison, dont l'imagination, d'une richesse étonnante, est encore remarquable par sa correction et sa pureté. Lorsqu'il traite, par exemple, de l'impression que produisent sur notre esprit la lumière et les couleurs, considérées selon le système de M. Locke, comme des qualités secondaires, qui n'ont aucune existence réelle hors de la matière, et ne sont que des idées formées en nous-mêmes, lorsque, dis-je, il développe cette théorie philosophique, quels traits nobles et brillans s'échappent de son pinceau! « Les objets n'auraient à nos yeux qu'une triste appa-
« rence, si nous n'apercevions en eux autre chose que
« leur figure et leurs mouvemens. Mais de tous côtés
« se déploient pour nous de magnifiques spectacles.
« Le ciel et la terre brillent d'une gloire imaginaire,
« et cette gloire environne encore toute la création. Si
« les couleurs n'existaient plus, si la lumière et l'om-
« bre ne se détachaient plus sur les corps, la nature
« n'offrirait que des contours imparfaits ou insensibles!
« Enfin nos âmes se perdent au milieu des illusions
« les plus séduisantes, et nous errons comme ces héros
« enchantés qui ne voient autour d'eux que des châ-
« teaux, des bois et des prairies magnifiques, qui n'en-
« tendent que le doux ramage des oiseaux, ou le mur-
« mure des fontaines : mais le charme s'évanouit, le
« tableau magique disparaît, et l'inconsolable cheva-
« lier se retrouve au milieu d'une triste solitude. Il ne
« serait pas impossible que les propriétés de la matière
« fissent sur l'âme une impression semblable au moment
« où elle se sépare du corps. » (*Spectat.* n° 413.)

Après être entré dans des détails assez étendus sur

la nature, l'origine et les effets des tropes, je devrais actuellement passer en revue leurs différentes espèces, et les classes diverses dans lesquelles on les range. Mais si je suivais à cet égard la marche ordinaire des rhéteurs classiques, je craindrais de devenir fatigant et de ne vous occuper que d'un travail inutile. Ces écrivains ont mis une grande importance à des recherches frivoles, en s'appliquant à établir entre les figures des divisions innombrables fondées sur une distinction minutieuse entre toutes les manières dont un mot peut passer du sens littéral au sens figuré; et ils en sont restés là, comme s'il suffisait de connaître le nom et la classification des tropes pour les faire servir à donner au style de la grâce ou de la force. Tout ce que je me propose, c'est de jeter, avant la fin de cette lecture, un coup d'œil général sur les sources du sens figuré dans les mots; les Lectures suivantes seront consacrées à l'examen particulier de quelques-unes des principales figures du discours, et surtout de celles dont on fait plus fréquemment usage. Je saisirai, aussi souvent que mes lumières me le permettront, l'occasion de montrer comment on peut faire un sage emploi du style figuré, et de signaler les abus et les erreurs dans lesquels il est trop facile de se laisser entraîner.

Tous les tropes, ainsi que je l'ai déjà fait observer, ont pour base la relation qui existe entre un objet et un autre objet, et en vertu de laquelle le nom de l'un a été substitué au nom de l'autre. L'effet ordinaire de cette substitution est de donner plus de vivacité à l'idée que l'on exprime. Ces relations plus ou moins intimes peuvent toutes produire des tropes. Une des premières

et des plus frappantes, est celle qui existe entre la cause et l'effet; aussi l'une est-elle souvent prise pour l'autre dans le langage figuré. Ainsi dans ces vers de M. Addison sur l'Italie :

> Blossoms, and fruits, and flowers, together rise,
> And the whole year in gay confusion lies.

« Les boutons, les fruits et les fleurs se présentent « ensemble, et l'*année tout entière* apparaît dans un « charmant désordre. »

L'*année tout entière*, veut dire les fruits ou les productions de chaque saison de l'année. Quelquefois, au contraire, c'est l'effet que l'on prend pour la cause. On dit *des cheveux blancs* pour exprimer la vieillesse qui les produit; l'*ombre* pour l'arbre qui la répand. Les rapports entre le contenant et le contenu sont encore si étroits, que souvent l'un se met pour l'autre :

> Ille impiger hausit
> Spumantem pateram, et pleno se proluit auro.

Il n'échappe à personne que la coupe et l'or sont mis pour la liqueur qu'ils contiennent. C'est ainsi que le nom d'un pays remplace celui des habitans, que le ciel est ordinairement employé pour exprimer Dieu, parce qu'on croit que Dieu l'habite; implorer l'assistance du ciel, c'est la même chose qu'implorer l'assistance de la Divinité. Le rapport entre un signe convenu et la chose signifiée est encore une source abondante de tropes :

> Cedant arma togæ, concedat laurea linguæ.

La robe est la marque distinctive des charges civiles,

et le laurier le symbole de la gloire militaire. Cette marque et ce symbole sont pris ici pour les choses même qu'ils représentent. On dit souvent *prendre le sceptre* pour *prendre l'autorité royale*. L'on a donné le nom de *métonymie* à ces espèces de tropes qui sont fondés sur les rapports des causes aux effets, du contenant au contenu, du signe à la chose.

Quand le trope est fondé sur le rapport d'un antécédent au conséquent, ou de ce qui suit à ce qui précède immédiatement, il s'appelle une *métalepse*. C'est ainsi que les latins disent *fuit*, ou *vixit*, pour exprimer qu'une personne est morte :

Fuit Ilium
Et ingens gloria Dardanidum,

signifie que la gloire des Troyens n'existe plus.

Quand le tout est pris pour la partie, ou la partie pour le tout; le genre pour l'espèce, ou l'espèce pour le genre; le singulier pour le pluriel, ou le pluriel pour le singulier; et en général lorsque le plus ou le moins est pris pour l'objet même, la figure s'appelle une *synecdoche*. Il est, par exemple, fort ordinaire de dire, *une flotte de tant de voiles* au lieu de *tant de vaisseaux*, d'employer le mot *tête* pour le mot *homme*, le mot *pôle* pour le mot *terre*, le mot *vagues* pour le mot *mer*. C'est encore ainsi que l'on prend l'attribut pour le sujet ou le sujet pour l'attribut. Mais il est inutile de pousser plus loin cette énumération bien peu importante. J'en ai dit assez pour donner une idée de la diversité des liaisons par lesquelles l'esprit passe aisément d'un objet à un autre, ou saisit un ob-

jet dans le nom d'un autre. C'est toujours quelque idée accessoire qui rappelle à l'imagination l'idée principale, et la rappelle ordinairement avec plus de vivacité et d'énergie qu'elle n'en aurait eu en se présentant toute seule.

Je n'ai point encore parlé de l'espèce de relation la plus féconde en tropes, celle que la ressemblance établit entre les objets. Ce n'est que sur ce caractère qu'est fondée la figure que nous appelons *métaphore*, par laquelle, au lieu de se servir du véritable nom d'un objet, l'on emploie le nom d'un autre objet qui lui ressemble. C'est en quelque sorte son image, mais une image qui produit une impression plus vive, plus forte ou plus douce. Cette figure se rencontre plus fréquemment que toutes les autres ensemble; la prose et la poésie la prodiguent également, parce que c'est la plus élégante et la plus gracieuse. Ce sera pour nous un motif de nous en occuper particulièrement, et son examen fera l'objet de ma prochaine Lecture.

LECTURE XV.

DE LA MÉTAPHORE.

Après avoir fait quelques observations préliminaires sur le style figuré en général, je vais traiter séparément des figures du discours les plus usitées et les plus dignes d'attention, et je commencerai par la métaphore. Cette figure n'est absolument fondée que sur le rapprochement que la ressemblance met entre un objet et un autre

objet; aussi a-t-elle beaucoup de rapports avec la similitude ou la comparaison; et, rigoureusement parlant, elle n'est même qu'une comparaison exprimée de la manière la plus concise. Lorsque je dis d'un grand ministre *qu'il soutient l'État comme une colonne qui supporte tout le poids d'un édifice*, je fais une véritable comparaison; mais si je dis de ce ministre qu'il est *la colonne de l'État*, c'est une métaphore. C'est l'entendement qui établit la comparaison entre le ministre et la colonne, car les mots ne la forment point; on en donne l'idée, mais on ne l'exprime pas. On suppose que la ressemblance entre les deux objets est si bien reconnue, que, sans en faire précisément la comparaison, on peut substituer le nom de l'un au nom de l'autre. *Ce ministre est la colonne de l'État:* assurément c'est une manière bien plus énergique d'exprimer le point de ressemblance que l'esprit saisit entre ces deux objets. Ce qui plaît le plus à l'imagination, c'est de comparer deux choses entre elles, de découvrir le côté par lequel elles se ressemblent, et de sentir l'analogie de leurs rapports. Ce léger travail est pour l'esprit un exercice qui ne le fatigue point, et le laisse jouir de sa sagacité. Nous ne devons donc pas être surpris de trouver toutes les langues remplies de métaphores; elles reviennent comme malgré nous dans la conversation, et se présentent d'elles-mêmes à l'esprit. Les mots que le hasard m'a fournis pour décrire cette figure viennent à l'appui de ce que j'avance; *elles remplissent, elles reviennent, elles se présentent*, sont des expressions métaphoriques dues à quelque ressemblance que l'imagination a saisie entre des objets qui tombent sous

les sens et les opérations de l'entendement; cependant ces termes sont parfaitement clairs, et plus expressifs peut-être que si l'on ne s'était servi que de mots pris dans leur sens le plus littéral.

Quoique toute métaphore soit par elle-même une comparaison, et doive, sous ce point de vue, être considérée comme une figure de pensée, cependant, comme les mots n'y conservent plus la signification qui leur est propre, on range ordinairement les métaphores au nombre des tropes ou des figures de mots. Mais, pourvu qu'on en ait une idée bien juste, qu'importe que nous l'appelions une figure ou un trope?

J'ai dit que la métaphore n'était que l'expression de la ressemblance qui existe entre deux objets; je dois néanmoins observer que ce mot est quelquefois pris dans un sens plus vague et plus étendu; car on l'applique à toute expression figurée, quelle que soit la nature du rapport qui lie deux objets entre eux. Lorsque, par exemple, on dit *les cheveux blancs* pour *la vieillesse*, comme dans cette phrase, *porter avec douleur ses cheveux blancs au tombeau*, quelques écrivains appellent cela une métaphore, quoiqu'à proprement parler, ce ne soit qu'une métonymie, c'est-à-dire que c'est l'effet qui est pris pour la cause; les cheveux blancs sont produits par la vieillesse, mais n'ont avec elle aucune espèce de ressemblance. Aristote, dans sa Poétique, donne cette extension à la métaphore, et l'applique à tous les mots pris dans un sens figuré, comme lorsque le tout est mis pour la partie, ou la partie pour le tout; le genre pour l'espèce, ou l'espèce pour le genre, etc. Mais il serait injuste d'en prendre occasion d'accuser d'inexacti-

tude un écrivain aussi correct, parce que les divisions infinies et les noms divers des tropes n'étaient point connus de son temps, et sont une invention des rhéteurs qui lui ont succédé. Mais aujourd'hui que ces divisions sont généralement admises, il serait inexact de donner indistinctement le nom de métaphore à toutes les expressions figurées.

De toutes les figures du discours, celle qui peint le mieux, c'est la métaphore. Elle donne du brillant et de la force à une description ; et en prêtant une couleur, une substance et d'autres qualités sensibles aux conceptions de l'entendement, elle les développe en quelque sorte à nos yeux. Toutefois ce n'est que sous une main habile qu'elle produit cet effet; car la plus légère inattention nous fait courir le danger d'obscurcir et de confondre ce que nous voulions présenter sous un plus beau jour. C'est pour cela qu'il existe des règles qui déterminent l'emploi des métaphores. Mais avant de les faire connaître, je vais citer un passage où cette figure se montre dans tout son éclat; je l'emprunte des dernières lignes de l'ouvrage intitulé Remarques sur l'Histoire d'Angleterre, par lord Bolingbroke. Il s'agit de la conduite de Charles Ier envers son parlement :—« En « un mot, il dissout le parlement un mois après l'avoir « assemblé; à peine l'eut-il dissous, qu'il se repentit, « mais trop tard, de cette imprudence, et en effet il « dut s'en repentir; car le vase était rempli, et cette « dernière goutte en fit déborder la liqueur amère. » Ce dernier trait est on ne peut plus heureux. La métaphore, comme nous voyons, se soutient dans chaque mot; le *vase* est pris pour l'*État*, dont le

mécontentement est à son comble par les oppressions et les injustices qu'il a souffertes; la *dernière goutte*, c'est l'affront qu'il vient de recevoir par cette brusque dissolution du parlement; enfin la *liqueur amère qui déborde* est une belle image de l'effet du ressentiment d'un peuple exaspéré.

Je ferai en passant deux remarques sur cette phrase : la première, que rien ne donne à la conclusion d'un sujet plus de vivacité et de noblesse qu'une semblable figure, lorsqu'elle est heureusement amenée; et nous en voyons la preuve dans cet exemple. On finit de cette manière avec beaucoup de grâce, et on laisse dans l'esprit du lecteur une plus profonde impression. Ma seconde remarque porte sur les avantages que la métaphore a sur la véritable comparaison. Combien en effet cette pensée eût perdu de sa force, si l'auteur l'avait présentée sous la forme d'une similitude : *En effet, il dut s'en repentir; car le mécontentement du peuple, que les oppressions et les injustices avaient porté à son comble, ressemblait à un vase déjà plein. Ce nouvel affront, comme une dernière goutte jetée dans le vase en fait déborder la liqueur amère, fit exhaler leur rage et leur ressentiment.* Cette métaphore a bien plus de force et d'énergie : *Il dut en effet s'en repentir, car le vase était rempli, et cette dernière goutte en fit déborder la liqueur amère.*

J'ai cité avec éloge cette phrase de lord Bolingbroke; mais je crois devoir avertir que si j'emprunte souvent à cet auteur des exemples des différens genres de perfection du style, c'est son style seul, et non ses sentimens que je veux vous faire admirer. Je pense que,

sous le rapport de l'art d'écrire, il n'est aucun ouvrage anglais qu'on ne puisse lire avec plus de fruit que les siens ; ils ont le mérite d'être fort éloquens, mais c'est le seul qu'ils aient. Quant au fond, on ne doit les regarder que comme les productions temporaires d'un parti, et sous ce point de vue ils ne valent même pas mieux que ces pamphlets dont l'existence ne doit avoir qu'un jour. Ses ouvrages posthumes, que l'on appelle ses œuvres philosophiques, et dans lesquels il attaque la religion, sont encore plus médiocres ; car le style et les raisonnemens y sont également détestables. Cet auteur nous offre l'exemple malheureux d'un beau génie corrompu par l'esprit de faction ; sa mémoire sera peu honorée chez nos descendans ; et ses écrits, déjà négligés de nos jours, passeront bientôt, et tomberont entièrement dans l'oubli.

Après cette courte digression, je reviens à mon sujet. Nous allons voir quelles règles il faut observer dans l'emploi des métaphores ; ces règles sont presque toutes applicables aux autres espèces de tropes.

La première, c'est que les métaphores doivent bien convenir à la nature du sujet ; elles ne doivent être ni trop multipliées, ni trop brillantes, ni trop pompeuses ; elles ne doivent point porter un sujet au-delà de sa véritable hauteur ; elles doivent aussi ne rien ôter à sa dignité. C'est ce qu'il faut observer avec le plus grand soin, et ne jamais perdre de vue, quand on se sert des figures en général. Telle métaphore serait permise, serait même admirable en poésie, qui en prose paraît déplacée et ridicule ; telle autre serait gracieuse dans une harangue, qui produit un fort mauvais effet

dans un ouvrage d'histoire ou de philosophie. N'oublions pas que les figures sont destinées à servir de vêtement à nos pensées, et il est à leur égard des convenances analogues à celles qui proportionnent l'habit au caractère ou au rang de la personne, et qu'on ne peut violer sans choquer le goût. C'est donner de l'affectation à son style, que de les reproduire trop souvent et sans nécessité ; c'est une frivolité qui rabaisse un sujet au lieu de l'ennoblir : car, de même que parmi les hommes, la véritable dignité est fondée sur le caractère, et non sur les apparences extérieures ; de même aussi la dignité d'une composition a sa source dans les sentimens et dans les pensées, et ne doit rien à de vains ornemens. La parure trop recherchée nuit au style comme à l'homme. Les figures et les métaphores ne doivent donc jamais être répandues avec une indiscrète profusion ; il faut qu'elles restent au niveau des pensées qui conviennent au sujet que l'on traite. Rien ne semblerait plus bizarre qu'un auteur qui, dans un ouvrage didactique, se servirait de figures qui conviennent au genre descriptif. Lorsque l'on raisonne, il faut être clair ; lorsque l'on décrit, il faut embellir ; lorsqu'on distribue sa matière, il faut être précis. Un des plus grands secrets de l'art d'écrire, c'est de savoir être simple à propos. La simplicité fait ressortir les ornemens, lorsqu'ils sont placés d'une manière convenable ; c'est à l'heureuse combinaison des ombres que la lumière et les couleurs doivent tout leur éclat. « Is enim est eloquens, dit Cicéron, qui et hu-
« milia subtiliter, et magna graviter, et mediocria tem-
« peratè potest dicere : nam qui nihil potest tranquil-

« lè, nihil leniter, nihil definitè, distinctè potest di-
« cere, is, cùm non præparatis auribus inflammare
« rem cœpit, furere apud sanos, et quasi inter so-
« brios bacchari temulentus videtur. » Cet avis s'adresse surtout aux jeunes gens qui s'essaient dans l'art d'écrire, et qui sont toujours prêts à admirer un style brillant et fleuri, sans examiner s'il convient au sujet.

La seconde règle est relative au choix des objets dont nous devons emprunter les métaphores et les autres figures. Un vaste champ s'ouvre ici devant nous. La nature, pour me servir d'une expression figurée, nous déploie toutes ses richesses; et, dans la multitude de ses productions, elle nous laisse choisir celles qui peuvent le mieux embellir nos idées intellectuelles ou morales. Ce ne sont pas seulement les objets gais ou brillans qui nous fournissent des figures; nous pouvons en puiser, suivant la nature du sujet que nous traitons, dans les objets les plus imposans, les plus terribles, les plus sombres, et même les plus hideux. Cependant nous devons éviter de faire allusion à ceux qui rappellent à l'esprit des idées basses, vulgaires ou inconvenantes. Lors même qu'on se sert d'une métaphore pour exprimer toute la bassesse d'un objet, il faut encore prendre garde d'être dégoûtant dans ses allusions. Cicéron blâme un orateur de son temps, qui avait appelé son ennemi *stercus curiæ; quamvis sit simile*, dit-il, *tamen est deformis cogitatio similitudinis*. C'est surtout dans un sujet élevé, qu'il est impardonnable d'introduire une métaphore vile ou triviale. On trouve, dans le Traité de Dean Swift, une collection complète et originale d'exemples de ce genre

de méprise, dans laquelle sont tombés des auteurs qui, au lieu de donner de l'élévation à leur sujet, se sont en quelque sorte efforcés de le dégrader par un choix malheureux de figures déplacées. Des écrivains, même bien supérieurs à ceux que cite Dean Swift, n'ont point évité cet écueil. L'archevêque Tillotson, par exemple, s'est servi d'une métaphore ridicule, lorsque, dans sa description du jour du jugement dernier, il représente le monde comme craquant aux oreilles des pécheurs. Shakespeare, dont l'imagination était plus riche et plus hardie que délicate, fait souvent de semblables fautes. Les vers, *que nous allons traduire,* de sa tragédie de Henri v, en renferment une bien choquante: il est question d'un fumier; le poète tire une métaphore de la vapeur qui s'en dégage, et cela dans un sujet qui pouvait inspirer une idée beaucoup plus noble.

« Ceux qui laissent en France leurs honorables osse-
« mens sont morts en hommes ; et, quoique jetés sur
« vos fumiers, la renommée proclamera leur courage ;
« là même le soleil ira les saluer de ses rayons, et por-
« tera jusqu'au ciel leur noble vapeur. »

En cherchant à ne puiser ses métaphores que dans les objets qui ont quelque noblesse, il faut faire en sorte que la ressemblance, qui est le fondement de cette figure, soit claire, frappante, sans être tirée de trop loin, ou trop difficile à saisir; autrement les métaphores sont pénibles et forcées, elles déplaisent au lecteur et le fatiguent, et obscurcissent ou embarrassent la pensée au lieu de l'éclaircir. Cowley nous en fournit un grand nombre d'exemples; lui et la plupart des écrivains de

son temps semblent avoir regardé comme un trait de génie de trouver entre certains objets une ressemblance que personne n'avait encore soupçonnée ; et ils ont tellement outré leurs métaphores, qu'il faut beaucoup de sagacité pour les suivre et les comprendre. Ces sortes de figures sont autant d'énigmes, et c'est justement le contraire de ce qu'a prescrit Cicéron. « Verecunda de-
« bet esse translatio; ut deducta esse in alienum locum,
« non irruisse, atque ut voluntariè, non vi venisse vi-
« deatur. »

Il faut éviter, dans les métaphores, les ressemblances usées ou triviales. Être nouveau, c'est une grande beauté. Mais lorsque ces figures sont fondées sur des ressemblances trop éloignées, et qui sortent du cercle habituel de nos pensées, outre qu'elles sont nécessairement obscures, elles ont encore le désavantage de sembler le fruit d'un travail pénible, de paraître *recherchées*, pour me servir d'une expression française. La métaphore, comme les autres espèces d'ornemens, perd toute sa grâce lorsqu'elle semble ne pas couler de source.

C'est un pauvre adoucissement que le palliatif *pour ainsi dire*, dont se servent plusieurs écrivains pour faire passer une métaphore forcée. C'est une observation bien maladroite, et l'on eût bien mieux fait de laisser de côté la métaphore qui en a besoin. Celles que l'on emprunte aux sciences, et surtout aux sciences qui sont l'objet d'une profession particulière, sont presque toujours aussi mauvaises, parce qu'elles ne peuvent être entendues par tout le monde.

Une quatrième règle prescrit de prendre garde de

jamais mêler ensemble le style simple et le style figuré. Il faut éviter qu'une partie de la même phrase doive être prise dans un sens littéral, et l'autre partie dans un sens métaphorique, car il en résulte une confusion désagréable. Des exemples, et l'on n'en trouve qu'un trop grand nombre, même chez les meilleurs auteurs, rendront plus évidentes et la règle et la raison qui l'a dictée. Dans la traduction de l'Odyssée par M. Pope, Pénélope, en gémissant sur le départ précipité de son fils, s'exprime ainsi :

Long to my joys my dearest lord is lost,
His country's buckler, and the grecian boast :
Now from my fond embrace, by tempest torn
Our other column of the state is born :
Nor took a kind adieu, nor sought consent.

« Mon cher époux, le bouclier de son pays, la gloire « de la Grèce, est ravi depuis long-temps à mon « amour. Aujourd'hui, la seconde colonne de nos États « échappe à mes embrassemens pour affronter les tem- « pêtes. Je n'ai point consenti à ce funeste départ ; je « ne lui ai point fait de tendres adieux (1). »

---

(1) Il n'y a point d'allusion à une colonne dans l'original, et la métaphore y est parfaitement exacte :

Ἡ πριν μεν ποσιν εθλον ἀπωλεσα θυμολεοντα
Παντοιης ἀρετησι κεκασμενον ἐν Δανοοισι
Ἑθλον, του κλεος εὑρυ καθ' Ἑλλαδα καὶ μεσον Ἀργος.
Νυν δ' αὐ παιδ' ἀγαπητον ανηρειψαντο θυελλαι
Ακλεα ἐκ μεγαρων, οὐδ' ορμηθεντος ἀκουσα.

Δ. 724.

« J'ai perdu ce magnanime époux, lion dans les combats,

Dans l'un de ces vers, le fils de Pénélope est une colonne, et, dans le vers suivant, il redevient un homme qui devait faire des adieux et obtenir le consentement de sa mère. C'est écrire avec peu de suite. Ou le poète devait représenter Télémaque comme un homme, ou bien, s'il en voulait faire une colonne, il ne devait pas faire agir cette colonne comme un homme. Ces sortes de mélanges rendent une image trop confuse, et nous empêchent de saisir également et le sens littéral et le sens figuré. Le précepte d'Horace, relativement aux caractères des personnes qu'on introduit sur la scène, doit être rigoureusement observé par les écrivains qui se servent de figures dans leur style :

> Servetur ad imum
> Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Dans un autre endroit, M. Pope, en s'adressant au roi s'exprime ainsi :

> To thee the world its present homage pays,
> The harvest early, but mature the praise.

« L'univers aujourd'hui vous rend hommage ; la mois-
« son est précoce, mais la louange est mûre. »

Il y a ici une faute du même genre, quoique plus légère. Il est évident que si la rime n'avait pas obligé

« distingué par ses vertus entre tous les héros; ce magna-
« nime époux n'est plus! Le bruit de sa gloire retentit dans
« Argos et dans la Grèce entière. Et maintenant, mon fils,
« l'idole de mon cœur, m'est ravi par les tempêtes; il a disparu
« avant d'être connu par la renommée, sans que la nouvelle
« de sa perte ait frappé mon oreille. » (Trad. de Bitaubé.)

le poète à se servir d'une expression impropre, il eût mis :

The harvest early, but mature the crop.

« La moisson est précoce, mais les blés sont mûrs. » De cette manière, le poète eût terminé la figure comme il l'avait commencée ; au lieu qu'en la quittant avant qu'elle soit finie, et en employant le mot littéral *praise*, louange, lorsqu'on s'attend à rencontrer une expression analogue à celle de *moisson*, il tronque sa figure, et les deux membres de la phrase semblent n'avoir aucun rapport entre eux.

Les ouvrages d'Ossian sont remplis de métaphores hardies et correctes. Entre un grand nombre, je distingue celle-ci, sur un héros : « Pendant la paix, tu es « le zéphir du printemps ; dans la guerre, tu es l'ou- « ragan des montagnes ; » et cette autre, sur une femme : — « L'éclat de la beauté brillait autour d'elle, « mais son cœur était le séjour de l'orgueil. » Cependant il y a dans chacune de ces métaphores une légère incorrection du genre de celle que je viens de relever tout à l'heure. — *Trothal s'avançait avec ses torrens de soldats ; mais ils rencontrèrent un roc, car Fingal restait immobile; ils se brisaient et roulaient autour de lui ; mais ils n'échappaient pas à la mort ; la lance du roi les poursuivait dans leur fuite.* La métaphore est au commencement très-belle. *Les torrens, le roc immobile, les vagues qui se brisent et roulent autour,* sont des expressions qui conviennent parfaitement bien au langage figuré ; mais lorsqu'à la

fin *ces torrens n'échappent pas à la mort* (1), *parce que la lance du roi les poursuivait dans leur fuite*, le sens littéral se mêle mal à propos au sens métaphorique; on nous montre à la fois *des torrens qui roulent*, et *des hommes poursuivis et blessés par une lance*. On sent combien il est maladroit d'entremêler ainsi le style figuré et le style simple.

Mais ce qui produit encore un plus mauvais effet, c'est de réunir deux métaphores différentes sur un même objet, ce qu'on appelle une métaphore mixte, l'abus le plus choquant que l'on puisse faire de cette figure. Telle est cette expression de Shakespeare : *prendre les armes contre une mer de douleurs*. Un mélange aussi bizarre ne peut qu'embrouiller les idées. Quintilien a soin de nous mettre en garde contre ce défaut : « Id imprimis custodiendum, dit-il, ut quo « genere cœperis translationis, hoc finias. Multi autem « quùm initium à tempestate sumpserunt, incendio « aut ruinâ finiunt; quæ est inconsequentia rerum fœ- « dissima.» Remarquez, par exemple, combien d'objets incohérens Shakespeare a groupés ensemble dans ce passage d'une de ses pièces intitulée *la Tempête;* il parle de personnes revenues à elles-mêmes après que l'enchantement auquel elles étaient soumises a été dissipé :

Tout à coup le charme se dissipe; et, de même que le matin s'avance sur la nuit, et en fait disparaître l'obscurité, de même les esprits qui leur sont

---

(1) Il y a dans le texte, *ne roulent pas en sûreté.*

rendus chassent ces vapeurs ignorantes qui enveloppaient leur raison éclairée désormais.

Il y a ici tant d'objets à la fois, que l'esprit n'en aperçoit aucun distinctement : *le matin qui s'avance sur l'obscurité*, et qui en même temps *la fait disparaître; les esprits des hommes qui chassent des vapeurs, des vapeurs ignorantes, et des vapeurs qui enveloppent la raison.* On trouve un assemblage d'idées aussi confuses dans sa tragédie de *Roméo et Juliette.*

Roméo, placé pendant la nuit sous la fenêtre de Juliette, vient d'entendre soupirer son amante, et s'écrie : « Ah! fais encore entendre tes accens, ô bel ange! Tu « me sembles, au-dessus de ma tête, aussi radieuse « qu'un messager ailé du ciel le paraît aux yeux éblouis « des mortels, qui, prosternés et les regards attachés « sur lui, le voient à cheval (*bestrides*) sur les nuages « majestueux voguer au sein de l'air (1). »

Dans cette phrase, *traduite littéralement*, l'ange est représenté comme à cheval sur les nuages, puis faisant voile sur l'air, et même dans le sein de l'air, ce qui forme un tableau si confus, qu'il est impossible que l'imagination se fasse une idée distincte des objets qui y sont entassés.

---

(1) . . . . . For thou art
As glorious to this sight, being o'er my head
As is a winged messenger from heaven,
Unto the white upturned wondering eyes
Of mortals, that fall back to gage on him,
When he bestrides lazy pacing clouds,
And sails upon the bosom of the air.

Des écrivains plus corrects que ne l'est ordinairement Shakespeare n'ont pas évité de tomber dans la même faute, en accumulant deux ou trois métaphores diverses sur le même sujet; il est inconcevable, par exemple, que ces deux vers aient échappé à M. Addison, dans une lettre d'Italie : *C'est avec peine que je tiens en bride une muse impatiente de s'élancer en pleine mer* (1).

La muse est d'abord représentée sous l'image d'un cheval qui peut être bridé; mais quand on parle de *lancer en pleine mer*, l'on en fait un vaisseau, et l'imagination ne peut la voir au même instant sous la forme d'un *cheval* et sous la forme d'un *navire;* ne peut la voir *bridée* pour l'empêcher de *s'élancer à la mer.* Le même auteur a dit dans l'un des numéros du Spectateur : *Il n'est aucun des points de vue sous lesquels on peut considérer la nature humaine, qui ne soit suffisant pour éteindre les semences de l'orgueil.* L'incohérence des objets réunis dans cette phrase est sensible, *un point de vue qui éteint*, et *qui éteint des semences.*

On trouve la même incorrection dans ce passage d'Horace :

> Urit enim fulgore suo qui prægravat artes
> Infrà se positas.

Urit qui prægravat, il éblouit celui qui accable de tout son poids. Voilà évidemment un assemblage

---

(1) I bridle in my struggling muse with pain,
That longs to launch into bolder strain.

maladroit d'idées métaphoriques. Il est également difficile de justifier cet autre passage :

> Ah! quanta laboras in Charybdi,
> Digne puer, meliore flammâ.

Ici c'est l'un des gouffres de la mer, *Charybde*, que l'on appelle une flamme indigne d'un jeune homme ; et cela pour faire allusion à l'amour que ce jeune homme avait conçu pour un objet peu digne de lui. Il est vrai que l'usage a fait du mot *flamme* une expression littérale en parlant de la passion de l'amour ; mais, comme ce mot, sous cette acception, n'est effectivement qu'une expression figurée, on ne pouvait pas l'employer comme synonyme du mot *eau*, et le faire entrer dans la même métaphore. On trouve ces deux vers dans l'épître d'Héloïse à Abélard, par M. Pope :

> And then is full, possessing and possest,
> No craving void lest aking in the breast.

« Tout est rempli lorsqu'on aime et qu'on est aimé.
« Le vide insatiable ne déchire plus le cœur. »

On peut bien dire que le vide est insatiable, mais on ne peut pas dire qu'il soit déchirant.

L'on a imaginé un moyen assez bon pour s'assurer si une métaphore est mixte ou régulière ; c'est d'essayer d'en former un tableau, et d'examiner comment toutes les parties s'accorderaient entre elles, et quel effet produirait l'ensemble si un peintre le retraçait sur la toile. De cette manière on sentira jusqu'à quel point la réunion de certaines circonstances est incohérente, et présente une image monstrueuse, comme dans les exemples que j'ai cités ; l'on appréciera également si l'objet

que l'on offre aux yeux du lecteur est placé sous le point de vue le plus convenable et le plus naturel.

Si l'on ne doit pas réunir sur le même objet deux métaphores empruntées à des choses d'une nature différente. il faut, à plus forte raison, éviter d'en entasser plusieurs sur un seul objet, lors même que chacune serait parfaitement exacte et claire; car il en résulte une confusion à peu près semblable à celle que produisent les métaphores mixtes. Nous en pouvons juger par ce passage d'Horace :

Motum ex Metello consule civicum,
Bellique causas, et vitia, et modos,
Ludumque fortunæ, gravesque
Principum amicitias, et arma
Nondum expiatis uncta cruoribus,
Periculosæ plenum opus aleæ,
Tractas, et incedis per ignes
Suppositos cineri doloso.

Quelque poétique que soit ce passage, il y règne cependant une grande obscurité, qui ne vient que de ce que le poète a employé trois métaphores pour exprimer les difficultés que Pollion dut rencontrer en écrivant l'histoire des guerres civiles. La première : *Tractas arma uncta cruoribus nondum expiatis ;* ensuite : *Opus plenum periculosæ aleæ,* et enfin : *Incedis per ignes suppositos cineri doloso;* l'esprit a de la peine à saisir tous ces aspects divers sous lesquels on lui présente le même objet.

La septième et dernière règle que j'appliquerai à l'usage des métaphores, c'est de prendre garde qu'elles ne soient poussées trop loin. Car si la ressemblance sur laquelle cette figure est fondée, arrête trop long-

temps l'écrivain, s'il entre dans les moindres détails, c'est une espèce d'allégorie qu'il nous présente, et non pas une métaphore. Le lecteur fatigué le suit avec peine à travers l'obscur dédale de sa composition. C'est ce qu'on appelle une métaphore traînante. Cowley a donné fréquemment dans cet excès, auquel il faut attribuer en majeure partie cet embarras et cette dureté que je lui ai déjà reprochés, et qui gâtent trop souvent son style figuré. Lord Shaftsbury mérite quelquefois aussi le même reproche; extrêmement amateur de tous les genres d'ornement du style, il ne sait pas quitter une figure qui lui plaît. C'est ainsi que dans ses conseils à un auteur, après avoir présenté la méditation ou l'entretien avec soi-même sous l'image d'un remède évacuant fort bon pour un auteur, il prolonge cette métaphore de manière à en remplir toutes ses pages en la reproduisant sous toutes ses formes; *elle décharge les crudités, et pousse au dehors l'écume ou la matière surabondante; elle guérit les indigestions, elle fait évaporer la bile, chasse les flatulences, dissout les tumeurs*, etc.; et ainsi de suite jusqu'à en rendre l'idée complétement dégoûtante. Le docteur Young tombe de temps en temps dans la même faute, et cependant le style figuré de cet écrivain est excellent et mérite d'être étudié; aucun auteur ne fut doué d'une imagination plus forte et plus féconde. Ses métaphores, au mérite de la nouveauté, joignent souvent celui d'être naturelles et magnifiques; mais sa délicatesse et sa correction ne furent pas toujours au niveau de sa force et de sa richesse, et quelquefois il ne sut pas mettre de bornes à sa composition. Voilà

pourquoi le style de ses Nuits est en général obscur et pénible ; ses métaphores, souvent trop hardies ou poussées trop loin, éblouissent le lecteur au lieu de l'éclairer, et l'obligent à tenir sans cesse son esprit tendu pour ne pas perdre le fil de la narration. Voyez, par exemple, comme cette métaphore est beaucoup trop prolongée : « Tes pensées sont vagabondes ; à « travers les sables, les rochers et les tempêtes, elles « courent vers le plaisir, le plaisir acheté trop cher « lorsqu'on l'a rencontré, et qu'il eût mieux valu man- « quer pour toujours. Les sens et l'imagination ne « rapportent d'un rivage infecté qu'une cargaison « pestilentielle ; mais alors la soif, l'insatiable soif est « devenue plus brûlante à mesure qu'on l'a satisfaite, « et l'imagination vogue encore lors même que les « sens épuisés se refusent à la suivre. »

En parlant de la vieillesse, il dit : « Elle devrait « marcher pensive le long du rivage silencieux et so- « lennel de ce vaste océan, sur lequel elle doit bien- « tôt s'embarquer ; charger son navire de bonnes œu- « vres, et attendre le vent qui ne tardera pas à nous « pousser vers des mondes inconnus. »

Les deux premières lignes sont admirables, *marcher pensive sur le silencieux rivage,* etc. Mais lorsque le poète continue la métaphore *en chargeant un navire de bonnes œuvres, et en faisant attendre le vent*, il devient languissant et perd beaucoup de sa dignité. Je ne connais aucun auteur anglais plus heureux que M. Addison dans le choix de ses métaphores ; son imagination, sans avoir la force et la richesse de celle du docteur Young, était plus pure et plus délicate ; la

clarté et le naturel sont le caractère de toutes ses figures. Elles ne sont ni traînantes, ni pénibles ; on voit que sans être étudiées ni recherchées, elles naissent du sujet même et l'embellissent toujours.

J'ai voulu donner un traité presque complet de la métaphore et des règles qui s'y rapportent. C'est une partie si importante de l'art du style, qu'il était nécessaire d'entrer dans tous ces développemens. Je n'ajouterai plus que quelques mots sur l'allégorie.

L'on peut considérer l'allégorie comme une métaphore plus long-temps soutenue. C'est la représentation d'une chose par une autre qui lui ressemble et qu'on lui substitue. Ainsi, Emma, dans Prior, pour exprimer à Henri la constance de son amour, emploie cette allégorie : « N'ai-je donc voulu m'embarquer avec « toi que sur une mer tranquille, au milieu de l'été, « et lorsque le doux zéphir agitait ses ailes légères, ou « que la fortune favorable enflait nos voiles ? Aban- « donnerai-je le vaisseau, resterai-je sur le rivage lors- « que les vents mugissent et que l'orage gronde ? »

Les allégories sont fréquentes dans l'Écriture sainte, et le 79e psaume nous en offre un bel exemple. Le peuple d'Israël y est représenté sous l'emblême d'une vigne, et la figure est belle et correcte jusqu'à la fin. « Vineam de Egypto transtulisti : ejecisti gentes et « plantasti eam. Dux itineris fuisti in conspectu ejus : « plantasti radices ejus, et implevit terram. Operuit « montes umbrâ ejus : et arbusta ejus cedros Dei. Ex- « tendit palmites suos usque ad mare : et usque ad flu- « men propagines ejus. Ut quid destruxisti maceriam « ejus ; et vindemiant eam omnes, qui prætergrediun-

« tur viam. Exterminavit eam aper de sylvâ : et sin-
« gularis ferus depastus est eam. Deus virtutum con-
« vertere : respice de cœlo, et vide, et visita vineam
« istam. Et perfice eam quam plantavit dextera tua :
« et super filium hominis, quem confirmasti tibi. »
Dans ce passage, il n'est aucune circonstance (excepté celle-ci, au commencement de la phrase, *ejecisti gentes*) qui ne puisse fort bien s'appliquer à la vigne, et qui en même temps ne se rapporte exactement à la situation des Juifs, représentée par cette figure. C'est la première et la principale règle à observer dans une allégorie, que le sens figuré et le sens littéral ne soient pas confondus de manière à se nuire réciproquement. Si, par exemple, le psalmiste, au lieu de peindre la vigne comme ravagée par le sanglier de la forêt, ou broutée par les bêtes sauvages, avait dit qu'elle était abîmée par les adorateurs des faux dieux, ou assaillie par les ennemis (ce qui est en effet le véritable sens), l'allégorie eût cessé d'exister, et l'on n'eût plus trouvé que cette espèce de confusion, dont j'ai donné des exemples en parlant des métaphores dans lesquelles le style figuré se mêle et se confond avec le style simple. On peut appliquer à l'allégorie les règles que nous avons données au sujet de la métaphore, parce qu'il existe entre l'une et l'autre une grande analogie. La seule différence importante, outre celle de la longueur nécessaire de l'allégorie et de la brièveté indispensable de la métaphore, c'est que la métaphore s'explique par les mots mêmes qui la composent, pris dans leur sens propre et naturel, comme lorsque je dis : *Achille était un lion : un habile ministre est la colonne de*

l'État ; le sens des mots *lion* et *colonne* s'interprète de lui-même par le rapport de ces mots à ceux d'*Achille* et de *ministre;* au lieu que l'allégorie a, ou peut avoir, un rapprochement moins direct avec le sens littéral; elle ne s'interprète pas aussi bien d'elle-même, et ce n'est quelquefois qu'en y réfléchissant qu'on en saisit le sens.

Les allégories étaient pour l'antiquité un moyen d'instruction dont on faisait un fréquent usage; car ce que nous appelons des *fables* ou des *paraboles,* ne sont que de véritables allégories dans lesquelles le caractère des hommes est retracé par les paroles ou par les actions que l'on attribue à des bêtes ou à des objets inanimés, et la moralité de ces fables ou de ces paraboles est l'explication de l'allégorie. L'*énigme* est encore une espèce d'allégorie, puisque c'est une chose représentée ou figurée par une autre, mais enveloppée à dessein de quelques accessoires propres à la rendre plus difficile à deviner; et une énigme n'est indéchiffrable que parce que l'allégorie y est trop obscure. On y doit facilement apercevoir le sens à travers la figure qui le voile. On a toujours regardé comme une entreprise fort délicate, de mêler à propos l'ombre et la lumière, et d'adapter avec exactitude au sens littéral toutes les circonstances qui conviennent au sens figuré, de manière à ce que le premier ne reste pas trop à découvert, mais ne soit pas non plus invisible, tant il est enveloppé. L'allégorie est de toutes les figures celle dans laquelle il est le plus difficile de réunir les suffrages, et de fixer l'attention de tous les lecteurs. L'on en rencontre d'infiniment ingénieuses dans quelques-unes des visions du Spectateur.

LECTURE XVI.

DE L'HYPERBOLE, DE LA PERSONNIFICATION ET DE L'APOSTROPHE.

La figure dont nous allons actuellement nous occuper s'appelle *hyperbole* ou *exagération*. Elle consiste à agrandir un objet, et à le faire sortir des justes proportions que lui a données la nature. On peut tantôt la considérer comme un trope, tantôt comme une figure de pensée, et c'est ici que la différence entre l'un et l'autre commence à devenir presque insensible. Mais pour la ressaisir, nous n'aurons pas recours à des subtilités métaphysiques. Que l'hyperbole soit donc un trope ou une figure, ce qu'il y a d'évident, c'est que cette manière de parler est puisée dans la nature : car dans toutes les langues, et même dans la conversation ordinaire, les expressions hyperboliques, telles que *léger comme le vent, blanc comme la neige*, et autres semblables, reviennent à chaque instant. Nos formules de complimens ne sont pour la plupart que d'extravagantes hyperboles. Qu'une chose quelconque soit dans son genre remarquable par sa bonté ou sa grandeur, nous sommes prêts aussitôt à lui accorder quelque épithète bien exagérée, et à en faire la chose la plus grande ou la meilleure que nous ayons jamais vue. L'imagination a une secrète tendance à se développer en agrandissant l'objet dont elle s'occupe, et en le portant au plus haut degré où il puisse s'élever. Les langues ont

plus ou moins d'expressions hyperboliques, selon que les peuples qui les parlent ont l'imagination plus ou moins vive. Voilà pourquoi les jeunes gens se plaisent à les prodiguer; voilà pourquoi le langage des Orientaux était bien plus chargé d'hyperboles que celui des Européens, naturellement plus flegmatiques, ou, si vous le préférez, dont l'imagination était mieux réglée; voilà pourquoi nous devons nous attendre à trouver plus de figures chez les écrivains des premiers âges ou des premières périodes des sociétés. L'expérience et les relations sociales calment l'ardeur de l'imagination, et donnent quelque chose de plus sévère et de plus correct à la manière de s'exprimer.

Les expressions exagérées auxquelles nos oreilles sont accoutumées, ne produisent presque plus sur nous l'effet d'une hyperbole. En un instant nous en retranchons ce qu'il faut, et les réduisons à leur juste valeur. Mais lorsqu'il y a quelque chose de frappant et d'extraordinaire dans une expression hyperbolique, c'est alors une figure de langage qui fixe notre attention; et il faut observer qu'à moins que l'imagination du lecteur ne soit disposée à s'élever à la hauteur de l'hyperbole, elle en est toujours fatiguée ou blessée; car il semble qu'on lui fasse une espèce de violence, et qu'on la contraigne à sortir de sa situation ordinaire, lorsqu'elle ne s'y trouve aucunement disposée. Aussi l'hyperbole est-elle une figure dont l'emploi convenable est fort difficile; on ne doit ni l'employer trop souvent, ni s'y arrêter trop long-temps. Il est certain qu'elle produit un très-bon effet dans quelques occasions; car, ainsi qu'on l'a observé plus haut, elle vient naturelle-

ment sous la plume de l'écrivain dont l'imagination est vive ou ardente; mais lorsqu'elle se présente hors de propos, ou qu'elle se reproduit trop fréquemment, elle donne à la composition un air froid et affecté; elle est alors la ressource d'un auteur sans moyens, et de celui qui décrit des objets dépourvus de dignité, ou à la dignité desquels ne pouvant s'élever par des expressions simples et mesurées, il en emploie qui sont boursouflées ou ridiculement exagérées.

Il y a deux sortes d'hyperboles : les unes servent dans les descriptions, les autres sont suggérées par la chaleur de la passion. Ces dernières sans doute sont bien préférables; car si l'imagination est portée à exagérer les proportions des objets, la passion y est aussi portée, mais avec bien plus d'énergie, et c'est ce qui non-seulement excuse la hardiesse des figures, mais encore les fait paraître plus naturelles et plus justes. Toutes les passions, sans en excepter une seule, l'amour, la terreur, l'étonnement, l'indignation, même le chagrin, jettent de la confusion dans les idées, exagèrent les causes qui les inspirent, et s'expriment naturellement par hyperboles. Aussi, avec telle force que soient rendus dans ces vers *traduits de Milton* les sentimens qui agitent le Prince des ténèbres, on n'y trouve rien qui ne semble naturel et convenable. Ils nous offrent la peinture d'une âme en proie à la rage et au désespoir :

Où me cacher? où fuir son pouvoir souverain,
Son œil inévitable et sa terrible main?
Sa puissance est sans borne, et mon malheur l'égale.
Vainement j'ai brisé ma prison infernale :
Ah! l'enfer véritable est au fond de mon cœur;
Lui-même est un enfer creusé par ma fureur;

Gouffre plus effrayant, plus dévorante abîme,
Que l'antre épouvantable où m'a plongé le crime.
Près de lui, je le sens, l'enfer même est un ciel.

Trad. de DELILLE. *Paradis perdu*, liv. IV.

Quoique les hyperboles puissent être admises dans les descriptions, il faut cependant n'en user qu'avec beaucoup de réserve, et ne pas les présenter trop brusquement, afin que l'esprit du lecteur puisse les suivre. Il est donc nécessaire, ou que l'objet décrit soit de la nature de ceux qui frappent fortement l'imagination et la dispose à sortir de son état ordinaire, ou que l'art de l'écrivain sache nous enflammer peu à peu, et nous préparer à concevoir de l'objet des idées aussi grandes que celles qu'il veut lui-même nous donner. Lorsqu'un poète décrit une tempête ou un tremblement de terre, lorsqu'il nous transporte au milieu d'une bataille, il peut, sans nous déplaire, se servir d'hyperboles; mais s'il ne nous peint que le chagrin d'une femme, il est impossible qu'une exagération aussi extravagante que celle que renferment ces vers d'un de nos poètes tragiques (1) ne fasse pas éprouver une espèce de dégoût : « Je la trouvai étendue sur le plancher; elle était « dans l'orage de la douleur, cependant elle était tou- « jours belle. Elle versait une si prodigieuse quantité « de larmes, que si le monde eût été embrasé, elles « eussent suffi pour noyer la colère du ciel et éteindre « l'incendie de l'univers.»

Voilà qui n'est que boursoufflé. La personne même en proie à la douleur pouvait encore se permettre quel-

(1) Lee.

ques fortes hyperboles; mais lorsque ce n'est que le spectateur qui en fait le récit, il ne peut jouir d'autant de liberté, parce que l'on suppose que la personne exprime des sentimens qui l'agitent, tandis que celui qui parle ne fait que donner une description, et il doit prendre, ainsi que le veut la nature, un ton bien moins élevé. C'est une distinction qui est échappée à un grand nombre d'écrivains, quoique la raison en soit bien évidente.

En supposant qu'une hyperbole ne soit point déplacée, il me semble qu'on ne peut déterminer, par aucune règle précise, les proportions dans lesquelles elle doit rester; le bon sens et le goût suffisent pour indiquer le point au-delà duquel ce n'est plus qu'une extravagance. On peut signaler Lucain comme l'auteur le plus rempli d'hyperboles excessives. Les poètes latins, en adressant des complimens à leurs empereurs, ont assez l'usage de leur demander dans quelle partie du ciel ils voudront fixer leur séjour lorsqu'ils seront devenus des dieux, et Virgile n'alla déjà que trop loin en disant à Auguste :

> Tibi brachia contrahit ingens
> Scorpius, et cœli justa plus parte relinquit.
>
> *Georg.* lib. I.

> Le Scorpion brûlant, déjà loin d'Érigone,
> S'écarte avec respect et fait place à ton trône.
>
> DELILLE.

Mais ce n'était pas assez pour Lucain; résolu de surpasser tous ses prédécesseurs, il prie très-sérieusement Néron de ne pas choisir sa place trop près de l'un des deux pôles, et d'occuper le juste milieu du ciel, de

peur que de l'un ou de l'autre côté son poids ne rompe l'équilibre de l'univers :

> Sed neque in arctoo sedem tibi legeris orbe
> Nec polus aversi calidus quâ mergetur austri;
> Ætheris immensi partem si presseris unam
> Sentiet axis onus. Librati pondera cœli
> Orbe tene medio : pars ætheris illa sereni
> Tota vacet, nullæque obstent à Cæsare nubes.
>
> *Phars.* lib. 1, v. 53.

Ces pensées, que les Français appellent *outrées*, viennent toujours d'un faux élan du génie. On en trouve un trop grand nombre chez les écrivains espagnols et africains; et c'est de ce genre qu'est cette épitaphe composée par un Espagnol pour le tombeau de Charles V:

> Pro tumulo ponas orbem, pro tegmine cœlum,
> Sidera pro facibus, pro lacrymis maria.

De telles pensées imposent quelquefois par leur éclat ou leur hardiesse; mais il ne peut y avoir rien de beau là où le bon sens et la raison sont violés d'une manière si choquante. Les auteurs d'épigraphes (1) tombent souvent dans ce genre de faute, et font reposer tout le mérite de leur ouvrage sur la force de l'hyperbole. Telle est celle-ci du docteur Pitcairn, au sujet de la Hollande conquise sur l'Océan :

> Tellurem fecere dii, sua littora Belgæ;
> Immensæque molis opus utrumque fuit.

---

(1) En français nous donnons ordinairement le nom d'*épigraphe* à ces sentences ou devises que quelques auteurs mettent au frontispice de leurs ouvrages, et qui en indiquent l'objet; mais ce mot s'applique aussi aux inscriptions qu'on

En voici assez sur l'hyperbole. Venons-en maintenant à ces sortes de figures qui ne consistent que dans la pensée, et où les mots sont pris dans leur sens ordinaire et littéral.

Nous devons, sans doute, mettre au premier rang la personnification, figure par laquelle on attribue le mouvement et la vie aux choses inanimées. On l'appelle, en terme de rhétorique, *prosopopée;* mais, comme le mot *personnification* exprime la même idée et convient mieux à notre langue, nous ne la nommerons pas autrement.

Cette figure est d'un usage fort général, et c'est dans la nature même de l'homme qu'elle a sa source. Au premier coup d'œil, et prise abstractivement, elle semble d'une extrême hardiesse, et voisine de l'extravagance et du ridicule. En effet, rien ne paraît sortir davantage de notre manière ordinaire de penser, que de parler de pierres, d'arbres, de champs et de rivières, comme si c'étaient des créatures vivantes, et de leur attribuer des réflexions, des sensations, des sentimens et des actions. Il semble d'abord que ce ne puisse être qu'un jeu d'une imagination puérile peu fait pour fixer l'attention d'un homme de goût. Cependant il n'en est pas ainsi. Bien loin qu'une personnification placée à propos produise un effet ridicule, elle nous plaît, au contraire, et nous la trouvons très-naturelle; il n'est pas même nécessaire qu'il s'agisse de passions très-

---

met sur un bâtiment pour en indiquer l'usage ou marquer le temps de sa construction, et encore à ces petites pièces de vers destinées à consacrer le souvenir d'un événement.

exaltées. Les poésies les moins ambitieuses, celles même du genre le plus gai, en sont remplies. La prose la souffre aussi, et on l'emploie quelquefois jusque dans la conversation ordinaire. Quand nous disons : *la terre est altérée, la plaine fertile nous sourit;* lorsque nous parlons d'une *ambition infatigable*, d'une *maladie cruelle*, ces expressions montrent la facilité avec laquelle l'esprit donne aux choses inanimées des qualités qui n'appartiennent qu'aux créatures vivantes, et s'accoutume aux abstractions que lui-même a formées.

En effet, il est vraiment remarquable combien l'esprit humain a de penchant à prêter une vie aux objets inanimés. Que ce soit l'effet d'un principe inhérent à notre organisation, ou d'un secret penchant à chercher dans les objets extérieurs des pensées et des affections analogues aux nôtres, ou enfin l'effet de toute autre cause, toujours est-il qu'une émotion qui nous agite, quelque faible qu'elle soit, nous porte à croire momentanément à la vie de l'objet qui la produit. Qu'un homme, en faisant un faux pas, se donne une entorse, ou se blesse le pied contre une pierre; dans ce premier moment, dont il n'est pas le maître, il se sentira porté à mettre la pierre en morceaux, ou à l'apostropher par des expressions violentes, comme si elle lui avait fait mal volontairement. Lorsque nous sommes depuis long-temps accoutumés à la vue de certains objets qui ont fait une profonde impression sur notre imagination, comme une maison où nous avons passé quelques années agréables, des champs, des bois, des montagnes, qui nous ont offert de délicieuses promenades, si nous les quittons, et que surtout nous ayons perdu l'espé-

rance de les revoir jamais, nous avons de la peine à ne pas sentir quelque chose de ce que nous éprouverions en nous séparant de vieux amis; ils nous paraissent animés, ils sont devenus pour nous des objets d'affection, et, au moment où nous nous en éloignons, il ne nous semble pas du tout ridicule de leur adresser la parole, et de leur faire véritablement nos adieux.

Ce besoin de donner une vie aux objets inanimés, surtout à ceux qui nous frappent par leur grandeur ou leur magnificence, exerce sur nous une telle influence, que je ne doute pas qu'il ne faille y rapporter cette multitude de divinités dont les païens avaient peuplé le monde. Les dryades, les naïades, les génies protecteurs des bois, ceux qui présidaient aux rivières et aux fontaines, n'étaient, dans ces premiers siècles, que les enfans d'une imagination vive. Après avoir donné, par la pensée, une vie à ceux des objets qui, dans une campagne, plaisent le plus, on fut aisément conduit à leur attribuer quelque chose de divin, à croire que quelque pouvoir, quelque génie invisible les habitait, ou leur était attaché d'une manière quelconque. Tout cela devait paraître séduisant à l'imagination, et il ne faut que bien peu de chose pour accréditer une opinion que l'imagination favorise.

Ce que nous venons de dire démontre assez bien comment il arrive que la personnification joue un rôle si important dans tous les genres de composition, lorsque l'imagination ou les passions y entrent pour quelque chose. Fort souvent elle n'est que leur pure expression, et c'est pour cela que nous devons nous y arrêter et l'examiner avec soin. Cette figure a trois degrés

différens ; il est bon de les observer et d'en bien faire la distinction, afin de déterminer avec exactitude leur propriété et leur usage. Le premier degré, c'est lorsque des propriétés ou des qualités de créatures vivantes sont attribuées à des objets inanimés ; le second, lorsque ces objets inanimés sont représentés comme agissant, ou comme s'ils étaient doués de la vie ; le troisième, lorsqu'on leur suppose la faculté de nous parler, ou d'écouter ce que nous leur adressons.

Le premier et le moins élevé des degrés de cette figure consiste à attribuer à des objets inanimés quelques-unes des qualités qui n'appartiennent qu'à des créatures vivantes. Lorsqu'on l'emploie (et on le forme le plus ordinairement par un ou deux mots, ou par une seule épithète ajoutée au nom de l'objet, comme *tempête furieuse, maladie cruelle*), il donne au style si peu de mouvement, que le discours le plus ordinaire n'en reçoit presque aucune force. C'est un degré si peu important de personnification que l'on peut douter même qu'il en mérite le nom, et qu'on ne devrait peut-être le placer qu'au rang de ces simples métaphores qui échappent à une composition rapide. Néanmoins, lorsqu'il est heureusement placé, il ajoute quelque beauté à une expression, ou lui donne de la vivacité, comme dans ce vers de Virgile :

Aut conjurato descendens Dacus ab Istro.
Georg. l. II, v. 474.

l'épithète *conjurato*, appliquée au nom d'une rivière, est infiniment plus poétique que si elle avait été donnée au personnage, et qu'il y eût :

Aut conjuratus descendens Dacus ab Istro.

Il ne faut que bien peu de goût pour sentir la différence de ces deux vers.

Le second degré de cette figure consiste à prêter aux objets inanimés des actions que pourraient seuls exécuter des êtres doués de la vie. Ici la personnification fait un pas de plus, et devient très-sensible; la force de cette figure est proportionnée à la nature de l'action que nous attribuons à l'objet et aux circonstances dans lesquelles nous le représentons. Lorsqu'elle est de quelque étendue, elle ne convient qu'aux harangues préparées et aux discours où l'on vise à la plus haute éloquence; elle peut être employée dans des sujets bien moins élevés, si l'on ne s'y arrête qu'un moment. Cicéron, par exemple, en parlant du cas où, en tuant un homme, on ne fait qu'user du droit de la légitime défense, emploie ces expressions : *Aliquandò nobis gladius ad occidendum hominem ab ipsis porrigitur legibus.* (Orat. pro Mil.) Le tour est infiniment heureux. Les lois sont personnifiées; elles avancent leurs mains pour nous présenter l'épée avec laquelle nous devons frapper. D'aussi courtes personnifications peuvent être très-bien placées, même dans des traités de morale, ou dans des ouvrages de pur raisonnement; et pourvu qu'elles soient faciles et n'aient rien de forcé, pourvu surtout qu'elles ne reviennent point jusqu'à satiété, elles produisent un fort bon effet, et prêtent au style de la force et de la vivacité.

Le génie de la langue anglaise nous donne un grand avantage dans l'emploi de cette figure. Comme, chez nous, les noms substantifs n'ont point de genre, ou, pour mieux dire, comme les noms seuls des êtres mâles

ou femelles sont masculins ou féminins, si nous venons à donner un genre à un objet inanimé, ou à une idée abstraite, c'est-à-dire si, au lieu de placer devant le nom le pronom *it*, nous nous servons des pronoms personnels *he* ou *she*, nous donnons aussitôt un mouvement au style, et c'est là que la personnification commence. C'est une ressource que nous employons avec succès dans des discours solennels, en parlant de la religion, de la vertu, de notre patrie, ou de quelque autre objet qui a de la noblesse et de la dignité. J'en donnerai un exemple très-remarquable et en même temps très-beau; il est tiré d'un sermon de l'évêque Sherlock. On y voit la religion naturelle magnifiquement personnifiée, et nous pourrons juger de la grâce et de la vivacité que cette figure donne au discours, lorsqu'elle est employée à propos. J'observerai en même temps que l'exemple que je vais citer nous présente cette figure portée au plus haut degré où l'on puisse l'élever en prose, et ne convient, par conséquent, qu'aux compositions dans lesquelles on s'efforce d'atteindre à la plus haute éloquence. L'auteur nous offre un parallèle entre notre Sauveur et Mahomet.

« Adresse-toi, dit-il, à la religion naturelle, place « devant ses yeux Mahomet entouré de ses disciples « couverts d'armes et de sang, foulant en triomphe les « dépouilles des milliers d'hommes qui tombèrent sous « son épée victorieuse. Montre-lui les villes qu'il a li- « vrées aux flammes, les pays qu'il a ravagés, abîmés, « et la misère effroyable où il a plongé les habitans de « la terre. Lorsqu'elle l'aura vu au milieu de ces hor- « reurs, conduis-la dans l'intérieur de Mahomet, laisse-

« lui voir la chambre du prophète, ses concubines,
« ses épouses; laisse-la entendre sa révélation, et
« comme il allègue une commission divine pour justi-
« fier sa luxure et ses débauches. Lorsque cette vue
« l'aura fatiguée, alors montre-lui Jésus humble, doux,
« répandant ses bontés sur les fils des hommes; mon-
« tre-le-lui dans sa plus profonde retraite ; qu'elle le
« suive sur la montagne et entende les ardentes prié-
« res qu'il adresse à Dieu. Conduis-la à sa table, qu'elle
« voie sa sobriété, qu'elle écoute ses paroles divines.
« Qu'elle l'attende au tribunal et soit témoin de sa
« patience à endurer les railleries et les reproches
« injurieux de ses ennemis; mène-la au pied de sa
« croix, qu'elle le voie à l'agonie de la mort, qu'elle
« entende sa dernière prière, elle est pour ses persé-
« cuteurs : *Mon père, pardonne-leur, car ils ne*
« *savent ce qu'ils font.* — Lorsque la religion natu-
« relle les aura considérés l'un et l'autre, demande-
« lui quel est le prophète de Dieu. Mais sa réponse,
« nous l'avions déjà ; lorsque par les yeux du centu-
« rion, qui se tenait au pied de la croix, elle vit une
« partie de cette scène, elle parla de sa bouche, et
« dit : *Cet homme était vraiment le fils de Dieu.* »

Voilà qui est plus qu'élégant, voilà qui est véritablement sublime. Tout ce passage est plein de vie, et la figure prend encore de l'élévation lorsqu'à la fin, la religion naturelle, qui jusque-là n'avait été que spectatrice, nous parle tout à coup par la voix du centurion. L'effet en est d'autant plus heureux que c'est précisément dans les dernières phrases du discours que l'auditeur s'attend à plus de chaleur et à plus de dignité. Les

autres sermons de l'évêque Sherlock, et même un grand nombre de sermons anglais, nous offrent une foule de passages semblables que nous eussions pu citer comme des exemples de beauté dans ce genre de composition.

Nous n'avons jusqu'ici parlé que de l'effet que produisent en prose les personnifications; elles sont extrêmement fréquentes en poésie, elles en sont même en quelque sorte l'âme et la vie. Tout nous semble animé dans les descriptions d'un poète doué d'une imagination brillante. Aussi Homère, le père et le prince des poètes, est remarquable par l'usage qu'il a fait de cette figure. La guerre, la paix, les dards, les javelots, les villes, les fleuves, tout prend une vie dans ses vers; il en est de même dans Milton et dans Shakspeare. On ne trouve dans aucun auteur une personnification aussi frappante et aussi heureusement placée que celle-ci de Milton, lorsque Ève mange le fruit défendu :

Elle dit, et soudain, ô forfait lamentable!
Sur le fruit tentateur porte une main coupable,
Le saisit, le dévore; à peine il est cueilli,
D'épouvante et d'horreur la terre a tressailli.
La nature en ressent la blessure profonde,
Et marque par son deuil la ruine du monde.

Trad. de Delille.

Toutes les circonstances de la vie de l'homme, la pauvreté, la richesse, la jeunesse, la vieillesse, la mélancolie, l'amour, la douleur, la joie, sont susceptibles d'être heureusement personnifiées en poésie. Nous en trouvons de fréquens exemples dans l'*Allegro* et le *Penseroso* de Milton, dans l'hymne au plaisir de Par-

nell, dans les Saisons de Thomson et dans nos meilleurs poètes. Mais il n'est pas aisé de déterminer les limites dans lesquelles cette figure doit être resserrée en poésie.

Un des plus grands charmes de la poésie, c'est qu'elle nous transporte sans cesse au milieu de nos semblables, en donnant aux objets inanimés une pensée, un sentiment, une action; et sans doute tout le plaisir que nous cause cette espèce de style figuré vient de ce qu'il nous met en rapport avec la nature entière, et nous intéresse aux choses privées de vie, en établissant un point de contact entre elles et nous, au moyen de cette sensibilité qu'elle lui prête. C'est ce que nous prouve ce magnifique passage de l'Été de Thomson, où, dans la description qu'il fait du lever du soleil, la vie qu'il prête à toute la nature répand sur la scène le plus grand intérêt.

« Le puissant roi du jour s'avance, il se réjouit à « l'Orient; il dissipe les nuages, enflamme l'azur des « cieux, verse des flots d'or sur la cime des montagnes, « et fait briller toutes les richesses de la nature. Ses « rayons obliques étincellent sur la rosée des prairies « et colorent les airs; son regard majestueux embrasse « l'horizon; la lumière dont il inonde la terre se joue « sur les rochers, les coteaux et les tours, et les flots « errans la réfléchissent dans le lointain. Lumière ré- « jouissante, la première et la plus pure des substances « matérielles, émanation divine, robe resplendissante « de la nature, sans qui la beauté de l'univers serait « ensevelie dans les ténèbres de l'oubli, salut! Et toi, « soleil, âme des mondes qui t'environnent, image écla-

« tante de ton créateur, puissé-je dignement chanter « ta gloire ! » (Trad. de M. Deleuze.)

Le même effet est remarquable dans ce beau passage de Milton :

Sa docile pudeur m'abandonne sa main,
Je la prends, je la mène au berceau de l'hymen,
Fraîche comme l'aurore, et rougissant comme elle;
Tout me félicitait en la voyant si belle.
Pour nous, ces globes d'or qui roulent dans les cieux
Épuraient leurs rayons et choisissaient leurs feux;
Les oiseaux par leurs chants, l'onde par son murmure,
A fêter ce beau jour invitaient la nature;
Les coteaux, les vallons semblaient se réjouir,
Les arbres s'incliner, les fleurs s'épanouir :
Zéphire nous portait ses fleurs fraîches écloses,
De son aile embaumée il secouait les roses;
Des plus douces vapeurs l'encens délicieux
En nuage odorant s'exhalait vers les cieux.

Trad. de Delille.

Il nous reste à parler du troisième et du plus haut degré où puisse s'élever la personnification, celui par lequel on attribue aux objets inanimés la faculté, non-seulement de penser et d'agir, mais encore de nous parler ou d'écouter les paroles que nous leur adressons. Quoique dans quelques occasions rien ne nous semble plus naturel, cependant cette espèce de personnification est celle dont l'usage est le plus difficile ; c'est effectivement la plus hardie de toutes les figures de rhétorique, elle sert d'expression aux passions les plus fortes, et l'on ne doit l'employer que lorsque l'âme est parvenue au plus haut degré de chaleur et d'agitation. La personnification momentanée d'un être privé de vie, qui agit comme s'il était animé, peut procurer quelque

plaisir, même au milieu d'une froide description, pourvu qu'elle ne fasse pas sortir l'esprit trop brusquement de la série habituelle de ses idées; mais il faut qu'il se trouve fortement ému, qu'il soit jeté bien loin du cercle accoutumé de ses pensées pour se figurer un objet insensible si bien personnifié, qu'il nous écoute et nous réponde. Toutes les passions, cependant, se plaisent à employer cette figure, et non-seulement l'amour, la fureur, l'indignation, mais encore celles dont l'effet est de nous abattre, comme le chagrin, le remords, la mélancolie. Toutes en effet cherchent à se répandre au dehors, et si elles ne trouvent aucun objet animé auquel elles puissent exprimer leur agitation, elles ne gardent point le silence; elles préfèrent s'adresser aux bois, aux rochers, aux êtres les plus insensibles, surtout s'ils se trouvent avoir quelque rapport avec la cause qui a porté le trouble dans l'esprit. Voilà pourquoi la poésie, si favorable au langage des passions, nous en offre une foule d'exemples de la plus grande beauté. Tels sont entre autres, dans Milton, ces adieux si touchans qu'Ève adresse au paradis qu'elle va quitter pour toujours :

O coup plus rigoureux que la perte du jour!
C'en est donc fait! il faut les quitter sans retour
Ces beaux champs, ces beaux lieux où j'ai reçu la vie!
Lieux charmans que le ciel n'a pu voir sans envie!
Hélas! jusqu'à la mort dans ces réduits secrets
J'ai cru pouvoir nourrir mes douloureux regrets!
Je n'emporterai donc, ô terre fortunée,
Que le remords cruel de t'avoir profanée!
O vous, objets chéris de mes soins assidus!
Adieu, charmantes fleurs, je ne vous verrai plus

Aux rayons du soleil présenter vos calices,
Du printemps près de vous épier les prémices,
A vos jeunes tribus assigner leurs cantons,
Cultiver votre enfance et vous donner des noms!
Quel autre soutiendra vos tiges languissantes?
Qui viendra vous verser des eaux rafraîchissantes?
Hélas! chaque matin je courais vous revoir,
Je vous soignais le jour, vous visitais le soir;
Des eaux du paradis j'entretenais vos charmes,
Et mes yeux maintenant vous arrosent de larmes.

Trad. de DELILLE.

Voilà bien le langage de la nature, le langage de la passion dans une femme. Il faut observer que les affections douloureuses aiment surtout à employer cette figure dans leur expression; ainsi Philoctète, dans Sophocle, au milieu de son désespoir, parle aux rochers et aux antres de Lemnos :

Ὦ λιμένες, ὦ προβλῆτες, ὦ ξύνουσιαι
Θηρῶν ὀρείων, ὦ καταρρωγες πέτραι,
Ὑμῖν ταδ' οὐ γὰρ ἄλλον οἰδ' ὅτῳ λέγω·
Ἀνακλαίομαι παρουσι τοις εἰωθοτι, κ. τ. λ.

O rochers, ô rivages!
Vous mes seuls compagnons, ô vous monstres sauvages!
(Car je n'ai plus que vous à qui ma voix, hélas!
Puisse adresser des cris que l'on n'écoute pas,)
Témoins accoutumés de ma plainte inutile,
Voyez ce que m'a fait le fils du grand Achille.

LAHARPE.

Non-seulement la poésie nous en offre un grand nombre d'exemples; mais combien même de personnes sur le point de mourir adressent des adieux passionnés au soleil, à la lune, aux étoiles et aux autres objets inanimés qui les environnent!

Il faut observer deux règles bien essentielles dans

l'emploi de cette espèce de personnification. La première, c'est de ne s'en servir que si l'on y est excité par la violence de la passion, et la quitter dès que la passion commence à languir. C'est un de ces grands ornemens qui ne sont bien placés que dans les parties les plus vives et les plus animées d'une composition, et qui, là même, ne doivent être encore employés qu'avec une extrême modération.

La seconde règle prescrit de ne personnifier aucun objet qu'il n'ait par lui-même quelque dignité, et ne soit susceptible de produire un heureux effet au degré d'élévation où l'on veut le placer. Cette règle doit s'observer rigoureusement, même dans les moindres personnifications, mais surtout lorsqu'il s'agit d'adresser la parole à l'objet personnifié. Il est naturel d'interroger le corps d'un ami que la mort vient de nous ravir, mais il serait ridicule de s'adresser aux habits qu'il portait. C'est ainsi qu'il est peu convenable à la dignité d'une passion de s'adresser à l'une des parties du corps comme si elle était animée, et c'est la raison qui me fait condamner ce passage de la belle épître d'Héloïse à Abélard, par Pope.

« Nom cher et fatal, je ne veux plus te prononcer,
« ne passe plus ces lèvres que la religion a consacrées
« au silence. Cache-le, mon cœur, mon cœur où le sou-
« venir trop chéri d'Abélard se mêle avec l'idée de
« Dieu. O ma main, ne l'écris pas!.... Mais déjà ce
« nom s'offre à mes yeux; effacez-le, mes larmes. »

Ici plusieurs objets, plusieurs parties du corps sont personnifiées, et le poète leur adresse à tous la parole. D'abord c'est le nom d'Abélard; *nom cher et fatal...,*

et l'on ne peut raisonnablement le reprocher à l'auteur, car souvent le nom d'une personne étant mis à la place de la personne même, et rappelant les mêmes idées, ce nom peut, avec dignité, supporter la personnification. Ensuite Héloïse se parle à elle-même et personnifie son cœur pour lui dire : *cache-le, mon cœur....* Comme le cœur est la plus noble partie de l'organisation de l'homme, et que souvent on le met à la place de l'âme ou des affections, il n'y a rien encore ici pour la critique. Mais lorsque de son cœur elle en vient à sa main, et la prie de ne pas écrire le nom de son amant, voilà qui est forcé et hors de nature. Une main personnifiée n'a rien de noble et n'appartient pas au style d'une véritable passion. La figure enfin perd toute sa dignité, lorsque ensuite elle exhorte ses larmes à effacer ce que sa main vient d'écrire. Il y a ici un air d'affectation que la passion ne saurait jamais prendre, et qui, d'ailleurs, n'est pas du tout en harmonie avec l'expression de tendresse répandue sur chaque vers de cet excellent poëme.

Dans les compositions en prose, on ne doit se servir de cette figure qu'avec la plus grande réserve et une extrême précaution ; ici l'imagination ne peut prendre un aussi libre essor qu'en poésie. Pour élever une passion au plus haut degré, la prose n'offre point comme la poésie la ressource du nombre, ni celle de la couleur brillante du style. On y peut cependant interroger les objets inanimés, mais ce ne doit être que dans les discours de la plus haute éloquence. Il n'est pas déplacé qu'un orateur s'adresse à la religion, à la vertu, à sa patrie, à une ville, à une province qui aura souffert

quelque grande calamité ou qui aura été le théâtre de quelque action mémorable. Mais ne perdons pas de vue que ce sont les plus grands efforts que puisse faire l'éloquence, et qu'ils ne doivent être tentés que par les écrivains doués d'un génie extraordinaire. Car si l'orateur qui veut nous émouvoir n'y réussit pas, il devient ridicule. Rien n'est plus froid, rien n'est plus triste, qu'une prétention maladroite et déplacée à employer certaines personnifications, surtout si l'on y persiste trop long-temps. Nous voyons les tentatives pénibles d'un écrivain ou d'un orateur pour parler le langage d'une passion que lui-même ne sent point, et qu'il ne saurait nous faire sentir. Nous restons non-seulement froids, mais glacés; et, au lieu d'être transportés d'enthousiasme, nous critiquons à loisir la ridicule figure que fait l'objet qu'on a voulu personnifier. Un assez grand nombre d'écrivains français, et particulièrement Bossuet et Fléchier dans leurs sermons et dans leurs oraisons funèbres, ont employé la personnification avec autant d'énergie que de noblesse. Leurs ouvrages méritent éminemment d'être consultés à cet égard, et, en général, pour tous les autres ornemens du style. Il est vrai que l'ardeur et la vivacité du génie des Français convient mieux à ce genre d'éloquence animée, que le génie plus correct, mais aussi plus flegmatique des Anglais, qui, dans leurs ouvrages en prose, ont rarement atteint aux plus grandes hauteurs du style (1).

(1) Dans les Oraisons funèbres de M. Bossuet, que je considère comme un des plus beaux chefs-d'œuvre de l'éloquence moderne, on trouve souvent des prosopopées et des apostrophes toujours traitées d'une manière supérieure. Ainsi, par

Nous ne nous arrêterons pas plus long-temps sur les différentes espèces de personnifications ou prosopopées.

L'apostrophe est une figure qui a tant de rapports avec la prosopopée, que nous n'en dirons que peu de mots. Elle consiste à s'adresser à une personne absente ou morte, comme si elle était devant nous et qu'elle nous écoutât, et diffère si peu de la figure par laquelle on s'adresse à un objet inanimé, que souvent l'une et

---

exemple, dans son Oraison funèbre de Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France, l'orateur prédit à Alger les avantages que Louis XIV va remporter sur cette ville : « Avant « lui la France, presque sans vaisseaux, tenait en vain aux « deux mers; maintenant on les voit couvertes, depuis le le- « vant jusqu'au couchant, de nos flottes victorieuses, et la « hardiesse française porte partout la terreur avec le nom de « Louis. Tu céderas, ou tu tomberas sous ce vainqueur, Al- « ger, riche des dépouilles de la chrétienté. Tu disais en ton « cœur avare. Je tiens la mer sous mes lois, et les nations sont « ma proie. La légèreté de tes vaisseaux te donnait de la con- « fiance; mais tu te verras attaqué dans tes murailles, comme « un oiseau ravissant qu'on irait chercher parmi ses ro- « chers et dans son nid, où il partage son butin à ses petits. « Tu rends déjà tes esclaves. Louis a brisé les fers dont tu « accablais ses sujets, qui sont nés pour être libres sous son « glorieux empire. Tes maisons ne sont plus qu'un amas de « pierres. Dans ta brutale fureur, tu te tournes contre toi- « même, et tu ne sais comment assouvir ta rage impuissante. « Mais nous verrons la fin de tes brigandages. Les pilotes éton- « nés s'écrient par avance : *qui est semblable à Tyr? Et* « *toutefois elle s'est tue dans le milieu de la mer;* et la naviga- « tion va être assurée par les armes de Louis. » Dans un autre passage de la même oraison, il apostrophe l'Ile des Faisans, devenue célèbre par le Traité des Pyrénées et le mariage d'une princesse d'Espagne avec le roi de France : « Ile pa-

l'autre sont indistinctement appelées apostrophe. L'apostrophe est cependant un peu inférieure à la prosopopée du troisième degré; car il faut moins d'efforts d'imagination pour nous supposer en présence d'une personne morte ou absente, que pour animer des êtres insensibles, au point de supposer qu'ils nous entendent. Ces deux figures, pour sembler naturelles, doivent être suggérées par la passion, car l'une et l'autre

---

« cifique où se doivent terminer les différends de deux grands « empires à qui tu sers de limites : île éternellement mémo- « rable par les conférences de deux grands ministres, où l'on « vit développer toutes les adresses et tous les secrets d'une « politique si différente; où l'un se donnait du poids par sa « lenteur, et l'autre prenait l'ascendant par sa pénétration; « auguste journée, où deux fières nations long-temps enne- « mies, et alors réconciliées par Marie-Thérèse, s'avancent « sur leurs confins, leurs rois à leur tête, non plus pour « se combattre, mais pour s'embrasser; où ces deux rois « avec leur cour d'une grandeur, d'une politesse, et d'une « magnificence, aussi bien que d'une conduite si différentes, « furent l'un à l'autre et à tout l'univers un si grand specta- « cle; fêtes sacrées, mariage fortuné, voile nuptial, béné- « diction, sacrifice, puis-je mêler aujourd'hui vos céré- « monies et vos pompes avec ces pompes funèbres, et le « comble des grandeurs avec leurs ruines? » Dans l'Oraison funèbre de la reine d'Angleterre, qui peut-être est le plus beau des discours de Bossuet, après avoir raconté tout ce qu'elle a fait pour secourir son malheureux époux, il termine par cette belle apostrophe : « O mère, ô femme, ô « reine admirable et digne d'une meilleure fortune, si les « fortunes de la terre étaient quelque chose! Enfin il faut « céder à votre sort. Vous avez assez soutenu l'État qui est « attaqué par une force invincible et divine : il ne reste plus « désormais, sinon que vous teniez ferme parmi ses ruines. »

ne sont que l'expression des passions les plus fortes ou des émotions les plus vives. Les poètes font un fréquent usage de l'apostrophe ; en voici une de Virgile :

Perceunt Hypanisque, Dymasque,
Confixi à sociis ; nec te tua plurima, Pantheu,
Labentem pietas, nec Apollinis infula, texit.

Hypanis et Dymas tombent aux noirs abîmes ;
Et toi, Panthée, et toi, ton vêtement divin
Et tes propres vertus te protégent en vain.

DELILLE.

Les poèmes d'Ossian présentent un grand nombre de belles apostrophes : « O fille d'Inistore, arrose de tes « pleurs les rochers battus par les vents. Penche sur les « ondes ta tête charmante, ô toi qui es plus belle que « l'esprit des collines lorsque, dans le silence de Mor- « ven, il passe à midi porté sur un rayon. Il est tombé, « ta jeunesse est flétrie, tes couleurs ont disparu sous « le glaive de Cuchullin. »

On trouve dans Quintilien un bel exemple d'apostrophes en prose ; c'est dans son sixième livre, lorsqu'il s'adresse d'une manière si touchante à son fils, qu'une mort prématurée lui a enlevé pendant qu'il travaillait à l'ouvrage qui a immortalisé son nom : « Nam quo ille « animo, quâ medicorum admiratione, mensium octo « valetudinem tulit ! ut me in supremis consolatus est ! « Quàm etiam jàm deficiens, jàmque non noster, ip- « sum illum alienatæ mentis errorem circa solas litteras « habuit. Tuosne ego, ô meæ spes manes ! labentes « oculos, tuum fugientem spiritum vidi ! Tuum corpus « frigidum, exangue, complexus, animam recipere, au- « ramque communem haurire ampliùs potui ? Te ne,

« consulari nuper adoptione ad omnium spes honorum « patris admotum ; te, avunculo prætori generum des- « tinatum ; te omnium spem ; atticæ eloquentiæ candi- « datum, superstes parens tantùm ad pœnas, amisi. » Dans ce passage, Quintilien déploie le génie d'un véritable orateur, comme dans d'autres endroits il a montré celui d'un judicieux critique.

L'imagination brillante des Orientaux aimait à reproduire ces figures hardies, qui donnent la vie et le sentiment à des objets inanimés. Aussi les écritures sacrées en sont-elles remplies. « O mucro Domini, usque- « quò non quiesces? ingredere in vaginam tuam, refri- « gerare et sile. — Quomodò quiescet, cùm Dominus « præceperit ei adversùs Ascalonem, et adversùs mari- « timas ejus regiones, ibique condixerit illi. » (Jérémie, cap. 47, ý 6, 7.) Je ne veux pas omettre cette occasion de citer un autre passage dans lequel sont rassemblées un grand nombre d'idées sublimes et de figures hardies ; il serait difficile d'en trouver davantage réunies en si peu de lignes. C'est au 40e livre d'Isaïe, où le prophète décrit la chute de l'empire d'Assyrie : « Sumes parabolam istam contra regem Babylonis, et « dices : quomodò cessavit exactor, quievit tributum ? « Contrivit Dominus baculum impiorum, virgam domi- « nantium, — cædentem populos in indignatione « plagâ insanabili, subjicientem in furore gentes, per- « sequentem crudeliter. — Conquievit et siluit omnis « terra, gavisa est et exultavit ; — et abietes quoque « lætatæ sunt super te, et cedri Libani : ex quo dor- « misti, non ascendet qui succidat nos. — Infernus « subter conturbatus est in occursum adventûs tui,

« suscitavit tibi gigantes. Omnes principes terræ sur-
« rexerunt de soliis suis, omnes principes nationum.
« — Universi respondebunt, et dicent tibi : et tu, vul-
« neratus es sicut et nos, nostrî similis effectus es. —
« Detracta est ad inferos superbia tua ; concidit cadaver
« tuum : subter te sternitur tinea, et operimentum
« tuum erunt vermes. — Quomodò cecidisti de cœlo,
« Lucifer, qui manè oriebaris? corruisti in terram, qui
« vulnerabas gentes? — Qui dicebas in corde tuo : in
« cœlum conscendam, super astra Dei exaltabo solium
« meum, sedebo in monte testamenti, in lateribus
« aquilonis. — Ascendam super altitudinem nubium,
« similis ero altissimo : — verùm tamen ad infernum
« detraheris in profundum laci : — qui te viderint ad
« te inclinabuntur, teque prospicient : numquid iste
« est vir qui conturbavit terram, qui concussit re-
« gna, — qui posuit orbem desertum, et urbes ejus
« destruxit, vinctis ejus non aperuit carcerem? — Om-
« nes reges gentium universi dormierunt in gloriâ, vir
« in domo suâ. — Tu autem projectus es de sepulcro
« tuo, quasi stirps inutilis pollutus, et obvolutus cum
« his qui interfecti sunt gladio, et descenderunt ad
« fundamenta laci, quasi cadaver putridum. » (Cap. XIV, ℣ 4 et seq.) Tout ce passage est sublime. Que d'objets divers y sont animés! Nous entendons les Hébreux, les sapins et les cèdres du Liban, les ombres des rois qui ne sont plus, le monarque de Babylone, et ceux qui ont vu son cadavre. Chacun parle à son tour; chacun joue sans confusion le rôle qui lui convient.

FIN DU TOME PREMIER.

Universitas BIBLIOTHECA

TABLE DES LECTURES

CONTENUES

DANS CE VOLUME.

Pages

Notice sur Hugues Blair, auteur de cet ouvrage. . . j
Lecture première. Introduction. 1

PREMIÈRE PARTIE.

Lecture II. Le goût. 16
Lecture III. La critique. — Le génie. — Les plaisirs du goût. — Le sublime dans les objets. 38
Lecture IV. Du sublime dans le style. 60
Lecture V. De la beauté et des autres plaisirs que procure le goût. 84

SECONDE PARTIE.

Lecture VI. Origine et progrès du langage. 103
Lecture VII. Origine et progrès du langage et de l'écriture. 126
Lecture VIII. De la structure du langage. 147
Le ture IX. Structure du langage. — Langue anglaise. 171

TROISIÈME PARTIE.

Lecture X. Du style en général, de la clarté et de la précision. 196
Lecture XI. De la construction des phrases. 216

Pages

LECTURE XII. (Suite de la précédente.) De la construction des phrases. 236

LECTURE XIII. De l'harmonie dans la construction des phrases. 255

LECTURE XIV. De l'origine et de la nature du langage figuré. 280

LECTURE XV. De la métaphore. 304

LECTURE XVI. De l'hyperbole, de la personnification et de l'apostrophe. 327

FIN DE LA TABLE DU TOME PREMIER.

CE PE 1402
.B614 1830 V001
COO BLAIR, HUGH. LECONS DE RH
ACC# 1193166

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

20 NOV. 1991
13 DEC. 1991
27 NOV. 1991
16 AVR. 1993
30 MARS 1993
NOV 04 1996
OCT 10 1996
UOMAI 19 2010

CE

a39003 001426310b